KARL JASPERS

LEONARDO COMO FILÓSOFO



BUENOS AIRES

Título del original alemán:
Lionardo als philosoph

Traducción del alemán por
JORGE OSCAR PICKENHAYN

Primera edición: 5-4-1956

Tapa de RICARDO DE LOS HEROS

Impreso en Argentina

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

De Leonardo poseemos unos pocos y admirables cuadros en mal estado de conservación: en primer lugar, la Mona Lisa *y* La última Cena; *luego un dudoso autorretrato del que se afirma, por cierto, que la faz en él representada es la de un hombre de rara grandeza; y por último nos queda una serie de notas, apuntaciones y dibujos distribuídos en millares de hojas. Además contamos con el testimonio de los contemporáneos de Leonardo y con la influencia que éste ejerció en los pintores cuyas obras revelan una resonancia de las ideas del maestro. Aún podemos percibir la figura de Leonardo en estos restos y fragmentos, en sus apuntes diarios y en el eco despertado por su obra.*

La tradición llama a Leonardo el hombre universal, *esto es, el que lo sabe y lo puede todo, y lo considera el* artista *que sentó las bases del arte clásico italiano, aunque fue víctima del funesto sino de no poder llevar a cumplimiento cabal sus múltiples y grandes proyectos. Ya Vasari decía que había disipado y derrochado sus dotes, de ahí que en la pintura quede por detrás de Rafael y Miguel Angel, quienes,*

por entero artistas, dejaron grandes obras perfectamente acabadas en su plenitud.

La tradición lo llama asimismo investigador. *Se dice que es uno de los fundadores de las modernas ciencias de la naturaleza. Sin embargo, esto es harto discutible. En efecto, Leonardo no llevó a cabo sus investigaciones de la naturaleza siguiendo métodos matemáticos. Las semejanzas que presentan muchas de sus formulaciones con enunciados fundamentales de la ciencia posterior no son sino engañosas. En muy buena parte las máquinas diseñadas por su fantasía especulativa no pueden construirse. En Leonardo es bien limitado el empleo efectivo y real de la matemática, y ninguna parte de su obra revela nada del sentido de la investigación que tenía Galileo.*

Que fuera un filósofo *es cosa que se afirmó rara vez, y cuando se lo hizo, con tanta mayor decisión hubo de negársele luego esa condición. Se alegó que Leonardo carecía de una mente filosófica, que la formación de sus conceptos no era sistemática y que ni siquiera podía situárselo dentro de la continuidad de la tradición filosófica, salvo acaso en lo tocante a numerosos pensamientos filosóficos que, dispersos en su obra, había hecho suyos.*

Y en verdad hace al caso preguntarse: ¿fué Leonardo esencialmente un artista o un inves-

tigador o un filósofo o cuaquier otra cosa que no admite ser clasificada en los corrientes casilleros de la creación espiritual? Leonardo llegó a convertirse en un mito y en un misterio.

Historiadores del arte, de las ciencias y de la filosofía lo estudiaron profusamente desde sus respectivos puntos de vista. Desde Goethe hasta Jakob Burckhardt y hasta nuestros contemporáneos, son numerosísimos los ensayos tendientes a explicar en qué consista lo esencial de Leonardo. Había que recordar lo olvidado, recobrar lo perdido y mostrar a la luz lo oculto.

Yo, por mi parte, procuraré caracterizar y presentar la filosofía de Leonardo; estudiaré en primer lugar su modo de conocer, luego el contenido de su conocer y por fin el ejercicio de la pintura como forma vital de ese conocer. Por último impónese plantearse la cuestión de establecer en qué cosa estribe la peculiar grandeza de Leonardo, la cual, no permita considerar por separado al artista, al investigador y al filósofo.

I. EL MODO DE CONOCER

I. — Lo característico de la actividad cognoscitiva de Leonardo está en que todo conocer se refere al ojo y a la mano; para él, lo que existe debe ser visible y lo que se conoce tiene que ser reproducido con las manos.

Leonardo hace el elogio de la vista. Engaña menos que ningún otro sentido. Refleja todas las obras de la naturaleza. Sólo con los ojos podemos gozar de la belleza del mundo. Por la visión de las cosas se resigna el alma a permanecer en la cárcel del cuerpo. La pérdida de la vista hace que el alma quede abandonada en una lóbrega prisión, sin esperanzas de volver a contemplar el sol, la luz, el mundo todo. Por eso no hay nadie que no prefiera verse privado del oído y del olfato antes que de la vista.

Goethe saca las consecuencias de este predominio de los ojos sobre los otros sentidos. "Al aprehender la naturaleza mediante una percepción visual inmediata, al considerar el fenómeno mismo, Leonardo da sin más en lo justo y verdadero". "Así como la facultad perceptiva del ojo y la claridad son cosas inherentes al in-

telecto, claridad e inteligibilidad fueron dos caracteres peculiares de nuestro artista".

Pero lo que los ojos ven sólo será claro cuando la mano lo reproduzca y ponga de manifiesto. Así como la mano piensa sin palabras al moverse, mientras realiza la disección de un organismo del mismo modo obra cuando dibuja y hace visibles los diseños de la fantasía, la cual crea lo que no podía encontrarse de antemano en la naturaleza. Tal modo de pensamiento, que no consiste en conceptos sino en las significaciones de líneas, formas y figuras es el conocer visual activo. De manera que si despectivamente se coloca a los pintores entre los artesanos, Leonardo viene a invertir el significado del juicio valorativo. Todo lo que se halla en el espíritu en virtud de la contemplación, puede alcanzar cumplimiento perfecto sólo mediante la ejecución manual. De "la ciencia de la pintura" surge la "función de producir la obra" y esta última actividad es más importante que la primera, que la mera ciencia. De suerte que para Leonardo el conocer como tal es al propio tiempo ver y hacer, es visión intelectiva y percepción reproducida por obra de la mano.

Pero el ojo y la mano no conocen en un contemplar pasivo ni en los ciegos tanteos de las cosas. Lo visible se hace verdaderamente visible sólo en vitud de la actividad intelectiva o

especulativa. Esta actividad especulativa exige, empero, dos condiciones distintas:

Se cumple y encuentra estructura en el caos fluyente de lo sensible en virtud de la *matemática*; sólo la matemática hace que las cosas sean exactamente visibles. "Ninguna investigación humana puede llamarse ciencia si no sigue el camino de la representación matemática". Leonardo piensa en una matemática enteramente gráfica de lo visible. Por matemática entiende todo orden y toda legalidad accesibles al ojo.

Pero para Leonardo la sola comprensión matemática no constituye, en modo alguno, un conocimiento de lo real. A ella debe unirse la penetración en lo *particular*, en los infinitos detalles de la visión de lo real. Por eso Leonardo se vuelve contra la impaciencia y las alabanzas de la brevedad. Se queja de que las gentes pretendan abarcar el espíritu de Dios, que contiene el universo, y que se comporten como si no tuvieran tiempo suficiente para estudiar a fondo los detalles de un solo fenómeno cual es el cuerpo humano. Él mismo se adentra en cada detalle "con escrupulosa minuciosidad", según dice Hegel.

Para él lo visible se convierte en lo conocido sólo en virtud de la tensión producida por la estructura ordenadora y por la infinita particularidad. En ninguna parte se manifiesta fanta-

sioso. Siempre muestra, a través de la contemplación, lo que piensa; siempre medita lo que percibe. Y se mantiene sobrio frente a la plenitud de las imágenes originadas en los sentidos. Para captar lo suprasensible no recurre a fuerzas especiales, sino que vive en el mundo real y permanece en él, tratando de interpretar al hombre como hombre con medidas humanas.

En consecuencia, Leonardo se atiene a la visualidad como condición de certeza. De no ser en función del ojo y de la mano nada existiría para él. Lo que es debe poder ser visto y agarrado. Todas "las cosas son dudosas si se rebelan contra los sentidos; como, por ejemplo, la esencia de Dios y del alma, sobre las cuales se discute indefinidamente".

2. — Pero Leonardo piensa en algo más. El poder tomar en las manos y el poder ver como tales, no le bastan. Su filosofía dista mucho del empirismo y sensualismo corrientes. Todo lo que para nosotros puede existir se manifiesta para él, en algún sentido, como reproducible; no solamente lo que ya existe como exteriorización de la naturaleza, sino también y sobre todo lo que se muestra al espíritu como exteriorizable. Conocer no es hacer una simple copia (algo así como, hoy, una fotografía) sino objetivar lo captado por el espíritu. El proceso va pues desde el esbozo de aquellas posibles má-

quinas imaginadas con fantasía técnica, hasta la pintura que transforma evidentemente lo invisible en visible, y hasta la adquisición de conciencia del carácter simbólico de todo lo visible. La fantasía de espíritu tiene accesos al ser, en virtud de los cuales el artista crea imágenes visibles y alcanza la verdad sólo a través de la verdad de esta visión.

Leonardo se refiere a la contemplación de las superficies. Lo que no pueda llegar a ser superficie, no existe. Pero ahora se trata de ver el fondo de esa superficie, de alcanzar, a través de lo sensible, aquel origen no sensible que se manifiesta en la superfice como algo capaz de ser captado, pero no a través de lo meramente sensible.

Aquí llegamos al punto metódicamente decisivo. Todo lo que es, pasa por los sentidos. Pero lo que perciben el ojo o el oído es espiritual, en sí mismo, cuando logramos captarlo en forma cierta. En el mundo de los sentidos se verifica un permanente desarrollo por encima del mundo sensible; pero nunca fuera de él. Y a la inversa: todo lo espiritual, para que sea, debe transformarse en superficie.

Lo que Leonardo, en su *Tratado de la pintura,* presenta como ciencia pictórica es siempre el espíritu en lo sensible, el número, la figura y la razón en los sentidos. De tal manera

trata la perspectiva y las proporciones; la legalidad de los movimientos elementales, la organización de lo vivo; la expresión de caracteres permanentes en retratos y cuerpos, la expresión de pasiones momentáneas en gestos y ademanes, etc. Pero lo que de este modo se revela a la ciencia y se transforma en lección no es, en ningún caso, el último misterio de lo espiritual. Leonardo hace todavía más de lo que dice y tiene conciencia de ello, como se advierte a través de frases ocasionales, pero no lo enuncia sistemáticamente.

Si es cierto que sus pocos cuadros nos impresionan de modo incomparable, ¿en qué consiste su fuerza y peculiaridad? ¿Es lo esencial la sonrisa, la gracia o el paisaje que sirve de fondo a la figura humana? ¿Reside en que son cuadros pensados hasta en su trazo más insignificante y no creados por obra de la simple intuición? ¿Se deberá al hecho de que tales cuadros maduraron en la claridad de la conciencia filosófica? ¿Ha trascendido, en la substancia del retrato, algo del propio pintor, deseoso de investigar en el mundo la certeza del ser? Tal vez aclaren algo en este sentido los dos famosos caracteres fundamentales de su pintura: la *forma* de la imagen que hizo de él el primer creador del llamado arte clásico, y el *claroscuro*.

La unidad de la figura transformada median-

te la pulsación viva de cada individuo, sin que nada incidental u ocasional triunfe por sí mismo, esto que para los contemporáneos, fué como una revelación y abrió un nuevo mundo al arte, se da en Leonardo por primera vez y, en lo esencial, resulta imposible de repetir. Leonardo encuentra una cifra para la ordenación unitaria de la totalidad del mundo. En esta concepción clasicista, empero, nada llega a constituirse en fórmula, en esquema; falta lo elevado o lo solemne y, por completo lo decorativo y lo pomposo. Para Leonardo es esta cifra de la perfección sólo un momento dentro de su obra, un paso, nunca el final.

El claroscuro parece justamente lo contrario de esta voluntad de forma. Hegel llamó al claroscuro magia luminosa de los colores en la cual los objetos se diluyen. Las sombras más profundas permanecen iluminadas y ascienden, por invisibles puentes, hasta la más clara luminosidad; por ninguna parte se advierte dureza o un límite. Los objetos se disuelven en un juego de reflejos que transforman el haz de luz en otros haces y toman una apariencia tan espiritual que casi entran en el dominio de la música. Lo que Hegel describe con tales palabras es lo que Leonardo descubrió. Es como la cifra de aquello que convierte en transparentes todos los objetos; y abre, con la limpia superficie

de lo más fugaz, una dimensión que hubiese quedado oculta tras la maciza contextura de la imagen. Lo que Corregio prolongó y dejó correr como milagrosa sensualidad, lo que Rembrandt realizó como una metafísica diferente y única, tuvo su origen en Leonardo, que lo concibió como nueva manera de tornar visible lo invisible.

El carácter de la espiritualidad, sustentada por Leonardo en la creación, se muestra también en su actitud con respecto a la obra. La realización de la obra si bien es una meta de su actividad, no constituye en modo alguno el fin último ni la medida de su restante labor. El sentido de su conocimiento contemplativo hace caso omiso de ello.

Analicemos primero las obras a las que dió término. No es casual el hecho de que Leonardo no se hallase plenamente satisfecho con ellas. No podía terminar ninguna obra porque el sentido se le dispersaba y diluía. En *La Cena* —según se sostuvo— ni la figura de Cristo ni la de Judas están terminadas. Goethe formuló al respecto una aclaración que venía de antiguo: "Ni con el traidor, ni con el hombre dios pudo entendérselas y ello porque ambos no pasan de ser conceptos, imposibles de ser mirados con los ojos". Una idea excesivamente ordenada pugna por tornarse visible; pero la autén-

tica visibilidad no llega a corresponder a la idea imaginada por Leonardo. Cuando lo que está a la vista se quiebra o permanece inconcluso, la intención buscada se concreta. Cuando se torna impreciso lo que no alcanza a ser percibido con los ojos, se vuelve, empero, elocuente. La trascendencia, que permanece oculta, se manifiesta; lo que hay de incorpóreo en lo corpóreo, habla. Dice más lo realizado que lo que diría la obra terminada. Y en los finales aparentes de Leonardo puede hallarse una indicación en tal sentido. Por cierto que Leonardo sólo lo insinúa, pero de todos modos da a entender que ninguna terminación pudo conformarlo.

Y luego están todos los demás trasuntos, todos los intentos de Leonardo en que nunca buscó acabar con nada. Hasta la fealdad le sirvió de tema. Dibujó lo excepcional y lo contrario a toda norma, como verdadero y posible. Diseñó acontecimientos irrepresentables: diluvios, cataclismos e imágenes del fin del universo. Castiglione, hallándose Leonardo ya viejo en Roma, dijo de él que su cerebro alimentaba quimeras.

Resulta difícil hablar de cada cuadro en particular. Un francés sostuvo que la *Gioconda* hace perder la cabeza a quienes hablan de ella. Los ojos abiertos, bajo la frente alta, la sonrisa

apenas insinuada, la postura tranquila, las manos sobrepuestas con cansada distinción, dan el toque de espiritualidad a la presencia de esta mujer. Podría pensarse que, en esta figura histórica, descubrió Leonardo la nobleza eterna del ser humano como su razón viva. Nada de coquetería, de seducción, de mundano hay en esa efigie; presenta el sereno distanciamiento del alma. Es que la naturaleza de esta mujer es tal que logra mantener unidos y en tensión, con conciencia clara, el corazón y la cabeza, el amor y el pensamiento. Leonardo vió la dignidad de la mujer; y el sentido sexual quedó postergado. Esta espiritualidad de la presencia es incomprensible. Se encuentra por encima de todas las enseñanzas del *Tratado de la pintura.*

Lo visible en su mayor claridad se torna, para Leonardo, como soñado, porque muestra la auténtica verdad. Es que él no da un reflejo de lo impreciso sino la precisión de las cosas en su transparencia. No reconoce grados de realidad, como el escalonado cosmos medieval, sino la realidad única que todo lo abarca. Para él sólo existe una diferencia de visión: el ciego mirar, que todo lo ve como opaca realidad, y la visión auténtica que espiritualiza lo sensible, como si lo invisible fuese la realidad propiamente dicha.

3. — Este es un problema milenario. Una

separación aguda corta el mundo del arte, porque las manifestaciones de éste son sensorias y pueden ser espirituales. Por un lado está lo que reproduce aquello que los sentidos captan; por otro, lo que busca expresión trascendente. El arte de lo meramente visible, con todo el brillo de su magnificencia, se torna inconsistente frente al arte que hace visible lo invisible; el impulso vital se diluye ante la atracción esencial de lo eterno; la vitalización del espíritu, ante la espiritualización de lo viviente.

Esta es la razón por la cual desde Platón hasta Kierkegaard, pasando por San Agustín, se manifiesta un derecho de la filosofía como instancia para juzgar sobre lo bueno y lo malo en las artes plásticas, en la música y en la poesía. En la instancia de la filosofía en el propio artista y poeta, de la que sabe también aquel que simplemente se detiene a meditar en las obras de arte en inquisidora, interrogante y severa actitud crítica.

En sus reflexiones, Leonardo no manifiesta la claridad de aquellos grandes filósofos, pero se encuentra con ellos en la misma lucha por la espiritualización de lo sensible. Lo sensible es, por supuesto, inevitable y no debe uno procurar sustraerse a ello; la abstracción vacua estaría de más. Pero el espíritu es lo esencial y no debe naufragar en lo vital, en la pasión, en las

imágenes que los sentidos perciben. Porque, de ser así, no quedaría más que la realidad opaca por un lado y por otro una vana embriaguez. Nada que no esté en lo sensible es verdadero; pero lo sensible, solo y como tal, es nulo y sin valor.

La obra de Leonardo puede considerarse como uno de los más maravillosos ejemplos de corporización de lo espiritual y de espiritualización de lo corpóreo.

Sobre la concreción de éste su camino hizo Leonardo algunas observaciones dignas de ser tenidas en cuenta: "Pobre del maestro cuya obra esté más allá de su capacidad de juzgarla. Sólo se acercará a la perfección aquel cuyo juicio sobrepase a su obra". Pero este sentido de autocrítica tiene para Leonardo dos grados. El primero es el juicio que inconscientemente se engaña a sí mismo. Y luego está el juicio sobre tal juicio.

Leonardo describe el primero de estos juicios. Pero la propia *physis* (o sea nuestra naturaleza) se reproduce involuntariamente en las figuras, ademanes y movimientos de la obra. "Porque el alma, reina de este cuerpo, se confunde con su juicio y se regocija con aquellas obras que se te parecen y que se realizan en virtud de una síntesis de tu cuerpo". "Las fuer-

za de este juicio es tal que guía la mano del pintor y hace que se repita a sí mismo".

Pero esta alma viva, que simultáneamente construye el cuerpo y guía la obra, corresponde a la idea que guía la creación solamente "en la medida en que no alcance a convertirse en autodictamen". Este juicio, propio y verdadero, se sobrepone a aquel otro juicio inconsciente. Se manifiesta escuchando permanentemente las opiniones ajenas, ejercitando diversas técnicas, con el fin de estar primero de acuerdo con cualquiera de esas manifestaciones y luego poder sobreponerse a ellas.

Cuando la naturaleza del pintor en virtud de su juicio, se manifiesta ciega y por lo tanto queda cerrada en su modo de existencia individual, la obra se torna amanerada. Si el pintor es "un loco", sus cuadros "estarán reñidos con toda unidad y coherencia; no habrá figura que responda a su técnica: una mirará hacia aquí y otra hacia allá, como si soñaran. Y la esencia física y espiritual del retrato será consecuencia de la propia manera del pintor". En cambio, si el juicio del artista se impone a su obra y a lo que su *physis* le dicta, podrá llevar adelante su trabajo adecuadamente.

O sea que el artista es dueño de su obra como el filósofo de sus ideas. Mediante la reflexión se realiza el balance. Hasta en cada rami-

ficación de aquello que elabora el espíritu creador y que la mano traza, penetra el juicio. De ahí el largo trabajo de Leonardo en sus obras. No es la ruina de la obra (como pensaba el pintor en la historia de Balzac ante la obra maestra desconocida), si no su elemento. El poder de la capacidad creadora de Leonardo aumenta mediante la fuerza de la reflexión. Su modo de obrar es contrario al trabajo a ciegas. Tal vez descanse la inagotable atracción de los cuadros de Leonardo en esta síntesis de sabiduría y pensamiento, en la manera de pretender aquéllos ser únicamente artísticos y hasta superartísticos, en esta posición básica del autor de situarse por encima de su obra, dejando hablar a su imaginación, en el anhelo de expresar cosas que las palabras no pueden expresar ni las ideas construir, ni la mente contemplar en una mera actitud pasiva, pero que en la contemplación activa y consciente alcanzan auténtica presencia.

4. — Gracias a este punto de vista de Leonardo, a este modo de percibir lo espiritual en lo corpóreo, entendemos su erudición y su línea de conducta como investigador. Se lo considera, con razón, como a uno de los forjadores de la ciencia moderna. Pero, ¿en qué sentido?

Primero: conocer es, para él, reproducir. La obra de la mano y del ojo en el dibujo y la

pintura, en la preparación de los elementos de trabajo y en el desarrollo de problemas técnicos, en la experimentación del investigador, se encuentra, en cualquier estado en que se halle, ligada a la reproducción o bien se completa en ella.

Desde el punto de vista anatómico, Leonardo sostiene que la figura humana no puede ser descripta solamente con palabras: "Cuanto más minuciosamente trates de describirla, más confundirás al lector. De ahí que convenga buscar apoyo en lo representativo". En los estudios anatómicos de Leonardo los dibujos privan sobre el texto. Analiza con diseños; hace efectiva así una concepción más clara. En todas aquellas ciencias que tengan por fin el conocimiento de figuras, en las tan morfológicas ciencias naturales, fundó Leonardo su sistema de conocimiento mediante la reproducción. Anatomistas, botánicos, geólogos, le rinden homenaje como a un maestro de cada disciplina. Y, en efecto, aportó a ellas la visualidad, que es propia del dibujo.

Se objetará que saber y contemplar son cosas diferentes. Contemplar no significa conocer. Una forma pura es materia de valoración estética; no es un hecho científico. Pero esto resulta inexacto. En toda morfología, trabaja el dibujante bajo la dirección del investigador, mientras este último se prodiga como dibujante. En

semejante apreciación se prescinde de toda ley natural referente que necesite de mediciones, experimentaciones y fórmulas. Pero aquí se da un conocimiento propiamente dicho: si bien toda ciencia necesita de la palabra para expresar sus resultados, originariamente sólo se valió del dibujo.

Otro reparo se dirige a la pretensión de Leonardo de mezclar la copia de la realidad con el arte. El dibujo científico sirve para demostrar hechos; el arte crea una visión. El dibujo científico está ligado a la realidad; el artístico, a la fuerza de convicción de una idea. La diferencia fué dada por el propio Leonardo al establecer que la fuerza de la pintura reside en seguir primero a la naturaleza y en superarla después. En ambos casos la concreción del conocimiento se efectúa mediante la tarea de dar forma. El dibujante que copia un modelo anatómico, no fotografía; realiza una abstracción y estructuración de lo substancial. Pero, al hacerlo, tampoco inventa, sino que encuentra lo que ya existe. El artista, en cambio, gana con la invención, elaborando algo nuevo mediante lo ya conocido. El límite no es de ningún modo preciso en sus dibujos: tanto en las inagotables variaciones con que nos presenta los movimientos de los caballos, como en el diseño fisonómico.

Segundo: el conocimiento se basa en la *per-*

cepción sensible. "Cualquier conocimiento que no haya nacido siendo experiencia sensible, madre de toda certeza, y que no termine en la comprobación –dice Leonardo– es superficial." "No es posible afirmar que exista verdad en ciencias totalmente mentales. Y no lo es porque en tales lucubraciones espirituales queda descartada la experimentación, sin la cual nada llega a conocerse con seguridad." De modo que es en la actividad donde está el conocimiento y no en la pasiva contemplación. El individuo pasivo es un repetidor; el activo, un inventor. Y el inventor es un elemento intermedio entre la naturaleza y el ser humano.

Tercero: como investigador moderno, quiere Leonardo *seguridad*. El conocimiento cierto, irrecusable, tiene ya, como tal, un valor insubstituible. "Tan repudiable es la mentira que, si afirmase bondades sobre cosas divinas, les quitaría su divinidad; tan constructiva es la verdad, que comunicaría nobleza a los ínfimos elementos que alabase. Así la verdad supera, aún referida a lo más bajo o intrascendente, todas las opiniones dudosas e inciertas sobre los más salientes y elevados problemas del entendimiento."

Cuarto: la ciencia moderna es *universal*. En Leonardo domina este impulso. El conocimiento de cualquier cosa cierta es siempre valioso. Su

interés es ilimitado. Lo que existe, debe poder ser visto y conocido.

Quinto: La ciencia moderna, consciente de su *progreso,* se halla en un camino que lleva hacia lo infinito, puesta la voluntad en descubrir lo nuevo, independientemente de las opiniones tradicionales. Lleno de semejante afán abandona Leonardo un mundo que, pese a su magnificencia fantástica, no deja de ser concluso, y penetra en otro, real y abierto a un mismo tiempo. Para él ya no son las realidades ejemplos que confirman lo que se sabía en general, sino pretensiones que hay que revisar y conocer con exactitud. No se mueve en medio de la autoritaria sabiduría total, sino con la inquisidora y descubridora marcha progresiva. Todos los conceptos de la antes cerrada metafísica del mundo son usados por él como un medio de expresión y no valen por sí mismos sino que son elementos que el investigador tiene a su disposición.

Reproducción, percepción de los sentidos, certeza obligada, universalidad y conciencia del progreso hacia lo infinito: estos cinco momentos caracterizan a Leonardo como investigador moderno. Pero se impone describir mejor la forma en que tal investigación se realiza, para mostrar sus límites efectivos.

Primero: Los descubrimientos de Leonardo, sobre todo en anatomía, botánica y geología, no

son guiados por una teoría constructiva, en el sentido moderno. Son producto de la contemplación óptica de las cosas, bajo la influencia de una conciencia del mundo que lo abarca todo.

Así quisiera él, al describir la figura humana, "revelar la naturaleza humana y sus costumbres". En la obra sobre anatomía que planeó, debían ser contempladas las proporciones del cuerpo desde su iniciación, al crecer en el útero, pasando por las medidas de una criatura de un año, hasta el ser adulto totalmente desarrollado. Luego correspondería representar físicamente los estados fundamentales del ser: la alegría, a través de las formas de la risa, y la tristeza, a través de las formas del llanto; asimismo la lucha "con sentimientos encontrados que hablan de muerte, fuga, miedo, temeridad y placer sanguinario", y también con los esfuerzos que se realizan al tirar, empujar, transportar, sostener y apoyar. El anatomista moderno, que admira la precisión, seguridad y claridad de sus dibujos, se siente decepcionado ante la falta de todo concepto anatómico moderno, todo pensamiento de anatomía comparada, de toda idea sobre un sistema zoológico y botánico, de toda noción fundamental sobre la constitución del organismo y sobre las funciones elementales de la vida. Se asombra de que Leonardo sea capaz de reproducir el corazón, hasta en sus de-

talles, en forma correcta, sin abandonar la vieja representación galénica sobre la circulación, que no corresponde a su comprobación anatómica. Es como si Leonardo no llegase sino hasta donde alcanza la intuición del concepto y como si tendiese hacia nuevas intuiciones mediante un meditado todo conceptual. La contemplación queda abarcada nuevamente por la contemplación y no alcanza a ser comprendida en una abstracción movilizadora. Es cierto que se vale de muchos conceptos tradicionales, como "movimiento natural", "punto central del universo", pero no los comprende sistemática y metódicamente; los utiliza contradictoriamente para expresar sus visiones, pero no teniendo en cuenta el sentido que es propio de ellos.

Segundo: Leonardo escribe: "Aquel que no se ajuste a mi forma de concebir la matemática, que deje de leerme". Y escribe también: "La mecánica es el paraíso de las ciencias matemáticas". Califica a "la ciencia instrumental o matemática de muy noble y extremadamente útil". ¿Por qué? "Porque gracias a ella ejercitan su actividad todos los organismos vivientes y capaces de moverse."

A causa de frases semejantes a éstas, Leonardo pasó a ser considerado como uno de los creadores de las modernas ciencias naturales. Esto ya no puede sostenerse a menos que se tome el

general interés renacentista respecto de la matemática y el gusto por la técnica y por el trabajo en los talleres, como condiciones favorables para el posterior desarrollo matemático de las ciencias de la naturaleza.

Cierto es que en las obras de Leonardo se habla mucho de las matemáticas. Abundan los dibujos suyos orientados en tal sentido. Pero llama la atención la poca importancia que esa ciencia tiene en sus conocimientos reales de la naturaleza. Si se distingue, por un lado, la matemática pura como un universo construído con el intelecto que no está ligado a otra evidencia más que la suya propia; por otro, el conocimiento matemático de la naturaleza, en el cual la matemática se liga a la observación; y por último, la técnica, en la cual la matemática es, en última instancia, una aritmética útil, se comprueba que Leonardo no creó nada en ninguno de estos tres campos.

Cabe preguntarse: pero, ¿es que Leonardo sabía lo que es, en última instancia, la matemática? En todo caso, no significó para él sino la imagen intuitiva misma, que sólo en la geometría se manifiesta clara y exacta, y el cálculo útil. Leonardo pensaba lo más posible en formas geométricas, con menor frecuencia en términos aritméticos, ya que éstos le resultaban menos gráficos.

Pero, en lo que concierne al espíritu del conocimiento matemático de la naturaleza, diremos que no es algo vivo en Leonardo, quien desconoció el método riguroso ajustado a formas matemáticas fijas, no supo interpretarlo en sus consecuencias ni probarlo experimentalmente. Sólo así habría entrado en el camino del progreso del verdadero conocimiento matemático de la naturaleza que, por escalones seguros, lleva a la comunidad de investigadores a descubrimientos imprevisibles. Para él la matemática resulta un medio para lograr una exacta formación de la visión y nunca el medio para alcanzar, más allá de lo visible, por la reducción de las medidas al mínimo, ese mundo que se ha abierto a la ciencia matemática de la naturaleza. Para Leonardo, los modelos siguieron constituyendo lo esencial y nunca hubieran podido serle indiferentes como meros puntos de referencia. Buscaba en lo visible lo invisible que se manifiesta en la plena configuración de lo cualitativo. Descarta la invisibilidad del acontecimiento físico que sólo puede captarse a través de la cuantitativa o formal diversidad matemática. Su modo de conocer es, más bien, un ir asiendo, con entrecortada respiración; realiza, entre la contemplación y la representación visual, descubrimiento tras descubrimiento, pero luego se interrumpe en seguida. No trasciende

de lo visible para conocer el proceso de lo invisible con mediciones mediante las cuales podría verificar su teoría. Leonardo exige la visión con un sentido radical, y permanece aferrado a la visión. Si a veces emplea frases que, en su estado general, podrían ser tomadas como anticipaciones de postulados fundamentales de las ciencias matemáticas de la naturaleza, corresponde precisar que en Leonardo no llegaron a separarse, todavía, los mundos de Goethe y de Newton. Pero en él el espíritu de Goethe predomina frente al de Galileo o el de Newton.

Matemática y mecánica siguen siendo, para Leonardo, un mundo de lo visible que puede ser reproducido con las manos en el espacio y sobre el cual es posible influir directamente o por medio de máquinas fabricadas por el hombre.

Estudia la mecánica del cuerpo como la de la actividad técnica: ambas son funciones en la vida que lo abarca todo. Desde el punto de vista de la posterior separación entre lo mecánico y lo vital, la concepción de Leonardo resulta ambigua.

Si se considera la preeminencia de lo visible y de lo vivo en Leonardo, se llega a la conclusión de que no es un moderno investigador de la naturaleza. Pero si se considera el pensamiento mecánico de la cosa viva, concebida desde

Descartes como máquina corpórea, con lo cual quedan eliminados el auténtico conocimiento y la investigación biológicos, habrá que rechazar la idea de considerar a Leonardo como antecesor de tal error. Leonardo no conocía aún la antítesis entre mecanicismo y vitalismo: interpretó lo primero como si fuese la claridad gráfica del movimiento mismo, no como teoría general del acaecer.

Tomar a Leonardo como espíritu de la ciencia moderna, es acertado; tomarlo como símbolo de las ciencias naturales con criterio matemático resulta erróneo. Esta circunstancia nos recuerda que la ciencia matemática de la naturaleza es tan sólo un momento y no la medida verdadera de la enorme construcción de la ciencia actual.

La moderna disposición científica de Leonardo se manifiesta en su oposición a la magia, a la superstición, a las operaciones de ocultismo y a todas las creencias que tratan de imponerse a la imaginación sin una experimentación crítica. Quiere realismo. Todo lo que es real debe pasar por los sentidos, los ojos, la probada experiencia.

Leonardo se vuelve contra la creencia en los espíritus. No admite la existencia de seres incorpóreos. En el reino de los elementos nada hay que no tenga cuerpo. "¡El espíritu carece de

voz! . . . No puede producirse un sonido sin que el aire sea puesto en movimiento. Y ese movimiento sólo alcanza a producirse en el caso de existir un instrumento que lo origine. No hay instrumentos incorpóreos. Y, siendo esto así, no puede un espíritu tener voz, figura o fuerza. En caso de corporizarse, tampoco podría introducirse en ningún ambiente cuyas puertas se hallasen cerradas." No puede haber espíritus. Nunca pudo haber tales espíritus ni magos que levantan los pesos más inverosímiles o producen, a voluntad, el mal tiempo y la lluvia o son capaces de transformar a seres humanos en gatos o lobos. Porque si existieran, su poder sobrepasaría al de cualquier fuerza bélica. Podrían destruir, con un temporal, toda una flota y reinarían sin duda sobre todos los pueblos. Los tesoros escondidos y las piedras preciosas serían visibles para ellos. Podrían atravesar el universo en cualquier dirección. Si semejantes artes existieron alguna vez, ¿por qué desaparecieron luego? Si hubiera habido tales artes, hoy probablemente el mundo ya no existiría, puesto que son muchos los capaces de destruir a Dios y al universo con tal de satisfacer sus apetitos.

Leonardo está en contra de quienes pretenden fabricar oro. Elogia a los alquimistas por las cosas prácticas que inventan. Pero éstos se equivocan con insensata codicia en su afán de

querer hacer oro. Solamente la naturaleza es capaz de crear las cosas simples. De las cosas simples el hombre produce infinitas cosas compuestas. Pero es incapaz de fabricar lo elemental. Nunca pudo un alquimista producir artificialmente lo que sólo puede darse naturalmente, por ínfimo que resulte. Y, tanto menos el oro, que parecería provenir del sol.

Leonardo rechaza los sueños especulativos, los falsos argumentos y enredos de quienes hablan de cosas misteriosas y elevadas. "¿Quieres entregarte a los milagros y escribir que tienes conocimiento de hechos que el intelecto humano no capta y que no pueden ser comprobados mediante ejemplos naturales?"

Leonardo previene contra magos, fabricantes de oro y especuladores, y al mismo tiempo aconseja que nos atengamos a lo que nos es accesible. No debemos entretenernos con lo inaccesible, mientras despreciamos lo posible. Debemos ajustarnos a la verdad de las cosas naturales, en vez de intentar vanas empresas sobrehumanas. Mejor es cavar, buscando oro en una mina, que perder el tiempo tratando de producirlo artificialmente. Porque "la naturaleza se venga, según parece, de aquellos que quieren provocar milagros. De ahí que terminen poseyendo menos que quienes fueron circunspectos". Así "ocurrirá siempre con todos los fabricantes de

oro y también con aquellos otros insensatos que son los nigromantes y los magos".

Resumamos: la ciencia de Leonardo aporta un conjunto de descubrimientos reales en el mundo de la intuición, pero los amontona sin tener en cuenta ninguna teoría científica comprensiva que sirva de guía. Sus descubrimientos son válidos en el terreno de la mecánica de lo visible, de la aprehensión morfológica de las figuras, de las operaciones manuales prácticas. La posición básica es, sin embargo, más que una teoría, una terminante aceptación de la naturaleza y de la vida. De ello corresponde que digamos algo más.

II. EL CONTENIDO DEL CONOCIMIENTO

(Metafísica del mundo)

Leonardo no piensa el universo en un sistema conceptual. Acepta todas las posibilidades del pensamiento, pero sin decidirse por ninguna. Frente a cada visión de lo real, vuelve a comenzar. El infinito detalle de los fenómenos del mundo, le sirve como hilo conductor en la contemplación del todo, que se manifiesta y es captado en cada caso particular. No solamente busca confirmación para sus ideas en ulteriores observaciones, sino que trata de llegar a la concepción de las cosas libremente, con el pensamiento y tanteando mediante dibujos ilustrativos, sin asustarse de posibles contradicciones. Vive en medio de un todo universal al que enfrenta en lo individual. En su camino, va dejando atrás los descubrimientos científicos como si fuesen consecuencias incidentales.

1. — El universo es un *todo vivo,* no sólo un mecanismo. También La Tierra es considerada, como totalidad, una vida. Su carne es el terreno, sus huesos son las capas pétreas, su sangre el agua en las venas. La pleamar y la bajamar constituyen su respiración. Su calor vital deriva del fuego. El asiento de su vida es el ardor que se

prodiga en manantiales salutíferos, azufreras y volcanes.

El mundo constituye una *unidad*. De esta unidad se desprenden, para Leonardo, principios básicos, como el siguiente: cada cosa tiende a conservarse en su ser, pero aspira a ser su totalidad, para escapar a su imperfección. También mediante conceptos mecanicistas se señala esta unidad: la naturaleza desarrolla cualquier asunto en tiempo mínimo; dada la causa, es posible lograr el efecto por la vía más rápida; la tierra es movida de su sitio hasta por el simple peso de un pajarito que sobre ella se posa.

El núcleo de las cosas es la *fuerza*. Si la ola que rompe en la playa desfallece y vuelve a ser arrastrada por la ola siguiente; si el agua, en torrente o en torbellino, dispone de una potencia irrefrenable; si los caballeros luchan y los caballos, en infinita transformaciones de su figura, muestran una energía salvaje; si las emociones son perceptibles en el rostro y en los gestos de las personas; por todas partes es lo mismo: movimiento, producto de la fuerza. La fuerza no se asemeja, en consecuencia, para Leonardo, al concepto posterior que da la física. Tales conceptos son, para él, etapas, no del todo claras, de ese todo común que representa la fuerza, a la que denomina "poder invisible", "riqueza inapreciable", "magnitud espiritual e incorpórea".

Leonardo describe la fuerza. Esta invisible riqueza de efectos tiene su origen en los cuerpos vivos. Desde ellos es transmitida a los seres inanimados, comunicándoles apariencia de vida. Sin ésta, nada se mueve y no es posible escuchar eco ni sonido. La fuerza es vertida, por influjo de una potencia externa, en el interior de los organismos y éstos son transformados en su modo de ser y perturbados en su natural quietud. Tan prodigiosa influencia obliga a todas las cosas creadas a transformar su forma y situación. El cuerpo que se encuentre bajo su poder, ya no tiene libertad. La fuerza vive en oposición con aquello que domina. Con arrasador impulso, barre con lo que se le resiste. Aún oprimida, vence a todo. Ante la oposición, crece. Pero en esta lucha no se perpetúa. Ninguno de los movimientos que origina se mantiene. Se agiganta en la fatiga; se diluye en el descanso. Cuanto mayor, tanto antes desaparecerá. Con la lentitud se fortifica; con la velocidad se debilita. Mientras se impone a todo, marcha con loca prisa hacia su disolución.

De esta fuerza habla Leonardo como si se tratase de un ser humano. Voluntariamente, ella se consume a sí misma. Vive en la opresión y muere en la libertad. Tiende siempre a perderse y a desaparecer. Si desaloja fogosamente a aquello que se le opone, está desalojando, en

realidad, lo que se opone a su propia destrucción. Al triunfar sobre la resistencia que le dió vida, se mata a sí misma. Al crecer en la medida de lo que se le opone, se abalanza hacia su propio fin. Y esa rica capacidad de reacciones, le confiere un gran impulso hacia la muerte. Este impulso es, sin embargo, paradójico. Cada cosa escapa, gustosa, a su muerte. Por eso esa capacidad es sólo un impulso a la huída.

Leonardo *ve* esa por él llamada fuerza invisible en todos los fenómenos. La ve en la lucha entre la energía del espíritu y la inercia de la materia inanimada. Cuando esta lucha entre la vida y la muerte alcanza a terminar con la primera, ya la muerte es superada por una nueva existencia. La lucha misma es la que se sobrepone, silenciosa, imperturbablemente, a la vida y a la muerte.

Lo más maravilloso, en este mundo de las fuerzas, es el *Sol*. Leonardo se halla entre quienes —desde los himnos al Sol egipcios hasta Goethe, pasando por Poseidón— elogian al astro rey. En todo el universo, dice, no veo cuerpo alguno que tenga su tamaño y su potencia. Todas las almas derivan de él porque el calor de los seres vivos proviene de sus propias almas. No existe otra fuente de calor y de luz en el orbe. De ahí que esté en contra de quienes ado-

ran a otros seres mortales o a dioses como Júpiter, Saturno o Marte, en lugar del Sol.

2. — Nuestro mundo no fué, en tiempos pasados, como es ahora y llegará un día en que concluirá. Leonardo prevé el resecamiento progresivo y el incendio de la Tierra: el aire se tornará cada vez menos denso y sin humedad; los ríos no tendrán más agua, sobre la Tierra se extinguirá toda vegetación. Los animales perecerán por inanición. La Tierra, en un tiempo fructífera, se tornará árida y vacua. Ese es el momento en que todo desaparecerá por obra del fuego. La superficie terráquea se transformará en cenizas. Tal será probablemente, afirma, el fin del mundo.

Lo que Leonardo predice es intuído más que pensado. Ve, en lo presente, lo pasado y lo futuro. Las petrificaciones que recoge en las montañas, le muestran la vida de un mundo anterior, sumergido en un océano que ocupaba el lugar donde hoy se levantan esas montañas. El modo y el objeto de su búsqueda, se expresan maravillosamente en su famoso relato sobre la exploración de una gruta: "Llevado hasta allí por un deseo irrefrenable de contemplar la imponente profusión de formas creadas por la naturaleza, llegué hasta la entrada de una gran caverna. Encorvado, con la mano izquierda apoyada sobre la rodilla y con la diestra a modo

de visera sobre el fruncido ceño, me esforcé por ver si en medio de la profunda obscuridad que allí reinaba, podía distinguir algo. Dos sensaciones me asaltaron: miedo, ante la cueva lúgubre y amenazante; ansiedad, por investigar su contenido." Leonardo penetró y tuvo suerte, pues encontró un enorme esqueleto. Verlo e imaginarlo en su vida anterior fué para él todo uno. "¡Oh poderoso y otrora instrumento vivo de la ingeniosa naturaleza! También tú debiste abandonar, en silencio, esta vida y acatar la ley que Dios y el tiempo fijaron para todo lo creado. Inútil resultó tu fuerza; de nada te sirvieron las poderosas y puntiagudas aletas con las cuales te abrías paso a través de las olas saladas cuando ibas en persecución de tus presas... Ahora yaces aquí, destruído por el tiempo, pacífico en medio de este cerrado recinto, y formas, con tu esqueleto desnudo, desprovisto de piel y de carne, una armazón y un apoyo para la montaña que sobre tus restos se erige."

Leonardo describe y dibuja catástrofes naturales; el fin del mundo y el diluvio. Comprueba los poderes originales del cosmos en la creación y destrucción de sus criaturas y ve en ello una necesidad que lo abarca todo. Algunos de sus cuadros se asemejan a fotografías de estallidos atómicos. Pero tan desmedida comparación enseña, nuevamente, la diferencia entre la visión

de la naturaleza de Leonardo y la de las modernas ciencias matemáticas. En esos poderes primordiales residen, para él, el secreto y el límite de todas las cosas; representan la destrucción de la naturaleza por la naturaleza misma, cuyos fenómenos percibimos, pero no sus fuerzas. Para la física moderna, en cambio, tales poderes son las fuerzas, reconocibles y reconocidas, aunque invisibles e irrepresentables, salvo en el ámbito de las abstractas matemáticas, que dormitan en la materia y que, tomadas por la mano del hombre, se le someten. La ciencia de Leonardo es mecánica de masas gráficas y, en última instancia, descripción del cosmos en su nacimiento y muerte. La física moderna es el conocimiento de las fuerzas primordiales de la materia y el camino que capacita al ser humano para transformarse en el destructor del universo o, por lo menos, de nuestro planeta.

Leonardo representó la marcha del mundo en sus llamadas *Profecías*. Ofrece imágenes del futuro basándose en lo que, ya desde ahora, puede ser anticipado, aunque en forma imprecisa, casi con fecha cierta. Sus *Fábulas* tienen ese mismo sentido en la representación asombrada e interrogante del destino del hombre. En la combinación de lo alegórico con lo simplemente visual, que surge de la contemplación de lo que en el mundo ocurre, de lo que hace el hombre

con los animales, de sus necesidades y sus oficios, se ofrece una visión de la existencia.

Frente a un asno que es castigado, reflexiona Leonardo: "¡Oh indiferente naturaleza! ¿Por qué eres tan injusta con tus hijos? Observo cómo algunos de ellos son entregados al dominio de otros, sin percibir beneficio alguno. Y cómo prestan los mejores servicios a cambio de los castigos más severos, sin dejar por eso de sentirse dispuestos a ofrendar su vida en aras del amo."

Leonardo ve, en la acción despiadada del ser humano, lo que a éste le impone su propia naturaleza. Con respecto al fuego de artillería, observa: "Algo surgirá en la Tierra capaz de aturdir, con su terrible ruido, a los más cercanos y de matar, con su fuerza, a la gente y de destruir las ciudades". Con respecto a la leña, a las caleras y a los pescados hervidos, dice: "Los árboles de los extensos bosques se convertirán en ceniza —la Tierra, después de arder durante muchos días, enrojecerá y las piedras se desmoronarán—, los animales morirán dentro del agua en ebullición."

Al oír gritar a los lactantes, cuando son fajados, se le ocurre: "¡Oh ciudades marítimas! Veo a vuestros habitantes maniatados por extranjeros que ni siquiera entienden nuestra lengua. Y vuestro dolor por la libertad perdida, sólo podréis concretarlo en un grito, porque quienes

os atan no os comprenden, así como tampoco vosotros los comprendéis a ellos".

Ve hormigas y piensa: "Muchos pueblos se esconderán en obscuras cuevas y tendrán que pasar allí, con sus familias, toda la vida." Y, tomando en cuenta el destino de las abejas, opina: "Otros pueblos serán saqueados y luego ahogados y exterminados por sus enemigos". Por comparación con las vacas, señala: "Habrá quien les saque sus hijos para matarlos". Leonardo termina diciendo: "¡Oh, justicia divina! ¿Por qué no despiertas?"

Describe la futura crueldad del ser humano, totalmente desatada: "Sobre la Tierra, la gente se hallará en constante lucha y no conocerá límites en su maldad. Una vez saciada, hará cundir, por doquier, la muerte y el dolor, los trabajos forzados, el miedo y el terror, para satisfacción de sus bajos instintos. En su desmedida soberbia, querrá llegar al cielo, pero el peso de sus miembros la mantendrá abajo. Entonces no quedará nada sobre la Tierra o debajo de ella o en el agua que los hombres no persigan, arrebaten o destruyan y nada que no quieran llevar de un país a otro". Insiste en sus conclusiones: "¡Oh Tierra: por qué no arrojas a esa gente en las profundas grietas de tus inmensos abismos y dejas de brindar al cielo el espectáculo de tan tremendo abuso?"

Por otro lado, Leonardo ve las perspectivas agradables. Su propio entusiasmo por inventar una máquina para poder volar es solamente el ejemplo mayor entre otras esperanzas suyas de utilizar la técnica y entre otras posibilidades de nuevas experiencias. Presiente el desarrollo de la correspondencia postal y del tránsito entre continentes: "Los hombres podrán hablar y estar en contacto y abrazarse, sin tener que medir la distancia geográfica que los separa, y aunque pertenezcan a hemisferios distintos, entenderán sus lenguas sin mayor dificultad."

En medio de las catástrofes, la humanidad se ofuscará: "Oirá hablar a los animales; verá una luz refulgente en medio de las tinieblas. Recurrirá a los santos, pero éstos no escucharán sus súplicas y no le darán respuesta. Clamará por protección al sordo; llevará luces al ciego e implorará, desconcertado al mundo". Y con referencia a los entierros: "Rendirá los mayores homenajes y ceremonias a seres que ni tendrán noticias de ellos". Leonardo termina diciendo: "¡Oh, maravillosa humanidad! ¿Cuál es la locura que te llevó tan lejos?"

Leonardo tiene conciencia de lo perecedero hasta en lo aparentemente durable y sabe que todo lo que existe desaparecerá y los hechos tendrán un final catastrófico. Lo que ocurre ahora ocurre en todo tiempo. Lo apenas perceptible

en lo individual es cosa que Leonardo ve en el todo.

Pero sus expresiones de temor son más quejas que acusaciones. No tienen el propósito de conmover como profecías; no quieren ser un llamado a la resurrección ni una prédica que exhorte a la expiación. Son apenas el resultado de la contemplación de lo que —por suerte o por desgracia— a diario ocurre, en parte comprensible, pero incomprensible en su totalidad.

3. — Resulta curioso ver a Leonardo, que siempre piensa con imágenes concretas, referirse a cosas abstractas. Porque también éstas adquieren, para él, una cierta visibilidad.

Habla de la forma fundamental del acaecer, a la que considera la envoltura de las cosas y entrevé la dialéctica: los bosques originarán hijos que contribuirán a su desaparición: así, el mango del hacha. La pared que albergue en sus grietas semillas minúsculas, será destruída, más tarde, por las raíces que de esas semillas broten. La fuerza de la naturaleza, mientras crece, se consume a sí misma.

Los buhos se alegraron al ver presa a la lechuza, pero ésta, mediante la vara untada con liga apta para cazar pájaros, les hizo perder no sólo la libertad sino también la vida. Así cuando algunos pueblos se solazan al ver apresados a sus dirigentes, no comprenden que de ese modo

caerán ellos mismos en poder del enemigo, quien no respetará ni su libertad ni su vida.

Logramos obtener lo contrario de aquello que ambicionamos. El hombre padece hambre en la engañosa esperanza de poder llegar a disfrutar de los bienes ganados mediante tan gran sacrificio. Pero cuanto más se huye de la miseria, más nos quita ésta la felicidad y la calma. La gente, en la creencia de poder evitar lo desastroso, se abalanza como loca al encuentro de su ilimitado poder. Algunos tratan de reducirlo, pero él crece a medida que tratamos de limitarlo.

Leonardo habla del tiempo: "¡Oh tiempo, destructor de las cosas! Concedes a la vida robada al transformarla, al transformarla en ti, nuevas y distintas formas." "¡Oh tiempo, qué prontamente arrebatas todo lo creado! ¡Cuántos reyes, cuántos pueblos has destruído! ¡Cuántas transformaciones de estados y cosas, originaste!" Establece una diferencia temporal entre lo hecho por la naturaleza y lo realizado por el hombre. Lo que produce la naturaleza termina siendo restituído a ella; lo que crean los hombres se transforma por completo en otra cosa. Así los idiomas que "fueron siempre totalmente distintos y deberán seguir siéndolo a través de los incontables siglos que contienen el tiempo infinito."

Leonardo se refiere a la *nada* y la distingue del vacío. Este último es divisible hasta lo infinito. La nada, en cambio, no puede ser dividida, ya que no puede ser menos que nada. Observa que reina en el tiempo y que se refiere a todas las criaturas pasadas y futuras, pero que no posee nada en el presente.

En otro orden de cosas, establece: en el reino de la naturaleza no puede hallarse la nada; pertenece al dominio de las cosas imposibles, ya que no tiene ser. Pero, anota: "El ser de la nada es la mayor de las grandes cosas".

Resumamos: la fe de Leonardo en la naturaleza se detiene ante ella como ante un misterio que se revela, en lo infinito, al investigador. Esta devoción se manifiesta a través del ojo, en el ver inteligible y en la exigencia de tomar en cuenta sencillamente todo lo que se ve o puede resultar visible. Se manifiesta este ver transparente, en todos los fenómenos simbólicos, en los cuales las fuerzas invisibles se captan.

De lo cual se desprende una gran alegría frente a la aparición del mundo, pero también una infinita pena frente a su desaparición. "La naturaleza ha sido, para muchos, una cruel madrastra y, para algunos, una madre bondadosa."

Leonardo no responde a la pregunta de por qué es esto así. Tampoco se la formula. Y si alguna vez desea interpretar la tensión entre

conveniencia e inconveniencia, entre belleza y fealdad, entre bondad y perversidad de la naturaleza, busca, como respuesta, la añeja contestación bivalente: "La naturaleza dispone de incontables razones que aún nunca llegaron a la experiencia... Nada sobra y nada falta en ninguna especie animal o en ningún otro engendro de la naturaleza". Y, sobre lo inconveniente: "La imperfección no procede de la naturaleza, sino de los medios con que ella engendra", o sea de la materia. Pero esta posición no pertenece en realidad a Leonardo; es una noción incidental que procede de la filosofía antigua.

4. — ¿Cuál es la posición del hombre en el universo? ¿Quién se halla en situación de predominio: el hombre o la naturaleza? Para Leonardo tal predominio no existe. El hombre es un microcosmo elevado a la jerarquía de totalidad; como ser creador, resulta un exceso de la naturaleza creadora. Ésta lo encierra en su poder, frente al cual queda reducido a la nada.

Leonardo ve al ser humano en su forma natural. Pero el hombre resulta, dentro de esa naturaleza, un ser único; él mismo es la naturaleza y hasta es más que ella, por la posibilidad de su ascenso y su caída. De ahí que Leonardo comprenda al hombre en su grandeza y en su pequeñez.

"El hombre se distingue de los animales sola-

mente en que es extraordinario, en que es una criatura divina. Porque donde la naturaleza, con su creación de formas, termina, comienza el hombre que, con ayuda de ella, elabora nuevas formas extraídas de sus objetos. Estas formas no son necesarias a seres que, como los animales, tan adecuadamente se comportan. Esa es la razón por la cual los animales carecen de semejante tendencia".

Pero Leonardo previene: "¿Qué piensas, como ser humano, de tu capacidad? ¿Eres realmente tan inteligente como crees? El hombre es un ser maravilloso en su potencia y en su impotencia: en su impotencia frente a la naturaleza y en su potencia frente a sí mismo. Tal es su camino y su posibilidad. No se puede poseer dominio mayor o menor que el que se tiene sobre uno mismo".

Pero Leonardo ve cómo muchos permanecen por debajo de la condición humana y la rehuyen. "Pocos son los que ven sus defectos con desagrado. Por eso odian a sus progenitores y a todos aquellos que critican sus vicios. De ahí que los buenos ejemplos y los buenos consejos no fructifiquen." Con motivo del nacimiento de un sobrino, escribe a su hermano, tras de felicitarlo: "Te has alegrado de haber dado la vida a alguien que será tu más violento enemigo y que bregará, con todas sus fuerzas, por alcanzar

una libertad que logrará sólo cuando tú mueras."

Los seres rústicos y de mal vivir son despreciados por él: "No merecen disponer de un instrumento tan magnífico como es el cuerpo humano, sino tan sólo de una bolsa receptora y eliminadora de alimentos, ya que no son más que un simple conducto digestivo, sin ninguna vinculación con la especie humana, salvo la voz y la figura. En todo se encuentran muy por debajo de los animales."

Frente a los crímenes del hombre, exclama: "Cuando demos con un ser bueno y virtuoso, no lo rechacemos; por el contrario, vayamos a su encuentro y honrémosle. Impidamos que huya de nuestro lado y busque refugio en los desiertos, en las cavernas o en otros lugares solitarios. Reverenciemos a individuos semejantes; porque seres así son como dioses en la Tierra."

5. — Todo lo viviente llega a la *muerte*. Solamente el hombre lo sabe y se dispone a morir. Leonardo tiene siempre presente esta idea de la muerte, a través de las mil formas en que imagina la vida. Una de ellas es que cada animal vive de la muerte de otro. ¿Por qué ocurre tal cosa? "La naturaleza, ansiosa por crear permanentemente nuevas vidas, tarea que parece complacerla extraordinariamente, obra, al crear, con mayor rapidez que lo que tarda el tiempo

en destruir. De ahí que haya ordenado que muchos animales sean el alimento de otros. Pero como eso no alcanza a complacerla, envía, con frecuencia, ciertas emanaciones pestilentes encargadas de obrar sobre los conglomerados de animales y de personas. Así, mientras por un lado desea la multiplicación de las especies, por otro tiende a su eliminación."

A esta finalidad objetiva de vida, de acción siempre renovada corresponde un impulso subjetivo hacia la muerte. "El ser humano tiene, como la falena a la vista de la luz, la esperanza y la nostalgia de retornar al caos primitivo. Con nostalgia interminable espera, siempre contento, la nueva primavera, el nuevo verano, los años nuevos, porque cree que las cosas deseadas aparecen demasiado lentamente y porque no se percata de que aspira a su propia disolución. Pero este nostálgico deseo es, en su forma quintaescenciada, el espíritu de los elementos, aquel que, encerrado dentro del cuerpo humano, desea retornar a sus orígenes."

El impulso cósmico de los elementos y el impulso humano coexisten. Pero, ¿cuál es la realidad de la muerte? Es y no es. Se parece en ello al sueño. "¿Qué es lo que la gente desea poseer, pero que no conoce mientras lo posee? Es el sueño." "Todo mal deja como recuerdo una pena,

salvo el daño mayor, la muerte, que apaga semejante recuerdo juntamente con la vida".

Consciente de esta ley de la naturaleza, vive Leonardo; con superior serenidad y amando la vida. "Mientras creí que aprendería cómo ha de vivirse, aprendí a morir." "Así como la tarea de un día bien aprovechado nos depara un sueño tranquilo, del mismo modo una vida bien empleada nos conduce a una muerte serena."

Ve comer un huevo y, sin dejar de pensar en cuán maravillosa es la existencia, dice: "¡A cuántos, sin embargo, no les será concedido el supremo don de llegar a nacer!" Y agrega: "Es que quien no ama la vida no la merece". Cuando ve cómo la gente ambiciosa reniega "del regalo de la vida y de la belleza del mundo", Leonardo piensa que ellos tienen su castigo en el hecho de amargarse la existencia.

6. — ¿Qué relación hay entre el pensamiento de Leonardo y la historia de la filosofía?

Leonardo no bosqueja una metafísica constructiva. Si tratáramos de considerar sus ideas desde un punto de vista metafísico veríamos que para él tanto el arte como el conocimiento son una misma cosa en el origen del mundo. Dios creó todo en formas y lo ordenó según medidas, números y pesos. La matemática está en el fondo de la creación y el creador es un matemático. Pero esto ha de entenderse en el más amplio

sentido de toda formación, de toda ordenación y de toda legalidad.

El hombre cognoscente, microcosmo puesto a la tarea de conocer las cosas del universo, repite, a través del conocer, la creación y la saca de sus orígenes para volcarla en su propia actividad creadora. Su saber es también una forma, una forma que sigue a lo creado y que se prodiga renovadamente. Por eso la obra de arte no es la reproducción natural de lo contingente, sino la forma en la cual consiste lo natural y, por lo tanto, en la cual se expresa su esencia. El hombre que, al mismo tiempo, conoce y crea, se introduce en la base del mundo, cuyas manifestaciones se exteriorizan precisamente mediante la creación artística.

Porque este conocimiento del mundo se introduce en los orígenes mientras los capta en la multiplicidad de su desarrollo, en la contemplación intelectual de Leonardo aparece unido lo que de otro modo estaría separado. Desde el punto de vista de la ciencia definida y especial o el arte por el arte, reina confusión en la mente de Leonardo. La contemplación morfológica se dirige, en él, hacia la concepción causal; la mecánica calculada, hacia lo utilitario; la belleza, hacia el simbolismo. Cada obra se transforma, de golpe, en conocimiento de lo objetivo,

en expresión de un estado de ánimo, en alegoría del infinito eco de la significación.

Pero, ¿cuál es entonces, la esencia de los cuadros religiosos de Leonardo? Sus obras maestras, *La cena,* el esbozo para *La adoración de los Reyes,* la *Virgen de la roca, El tríptico de Santa Ana,* tienen un contenido cristiano. Leonardo, tan dispuesto siempre a reflexionar sobre todas las cosas, no dice nada en este caso. Es que la cuestión le resultó tan obvia como la ejecución de los ritos eclesiásticos con motivo de un nacimiento o de una muerte. En el fondo, estos temas fueron tomados por Leonardo como simples puntos de referencia para la representación del amor materno, de la dulce bienaventuranza de una condición femenina, del drama de la profunda emoción en caracteres distintos, del ordenamiento de ademanes venerables.

Encontramos en Leonardo muchos pensamientos filosóficos tradicionales. Fué un gran lector. Se ha comprobado ampliamente el origen de sus ideas.

La metafísica occidental del mundo se manifiesta a través de varios grandes tipos históricos. En Leonardo se dan elementos procedentes del escalonado cosmos aristotélico.del movimiento; asimismo otros de la concepción estoica del universo como combinación de fuerzas ordenadas lógicamente; también algunos de la imagen ma-

terialista del mundo de Demócrito y Lucrecio. Hay muy poco de la división platónica entre el mundo y la trascendencia y casi nada del espíritu neoplatónico, en la medida en que éste, según la idea del mundo animado, no contenga pensamientos de carácter estoico.

Leonardo se distingue de aquellos grandes creadores de sistemas en que no pertenece a ninguno determinado; se vale de todos los sistemas como simple medio expresivo. Lo moderno en Leonardo, aquello que lo distingue de todos los filósofos de la Antigüedad y del Cristianismo es su afán de seguir los fenómenos sin considerarlos como subordinados fundamentalmente a lo ya conocido, sino como algo siempre nuevo, y también su disposición de no dar nunca las cosas por terminadas y la constante actividad de su espíritu, inquieto por lograr una concepción fundamental de la piedad universal, que tenga su centro en la realidad de lo particular y que disfrute del infinito goce de la visión, encerrándolo en una serena tranquilidad.

III. EL EJERCICION DE LA PINTURA COMO FORMA VITAL DEL CONOCIMIENTO

Leonardo tiene conciencia de que su existencia de pintor es una extraordinaria forma de vida.

1. — Se ha señalado la situación social del artista en el Renacimiento. Toda la gente se hallaba, por esa época, en situación de dependencia. Y también el artista, ya que debía girar en torno a los poderosos, las ciudades o a las iglesias. Pero el artista capaz era buscado y solicitado. De ahí que su dependencia se transformase en libertad. Era bien recibido en todas partes, lo cual aumentaba su disposición a volverse trashumante. Nadie le preguntaba por su origen; tenía una sola carta de nobleza: su capacidad. Quiso interiorizarse de cuanta cosa existe en el mundo. Se dedicó a todas las ramas de la investigación, del descubrimiento, de la construcción y del arte, como también a la actividad personal, desde la equitación hasta el aprendizaje del arpa. Actuó como ingeniero para obras de canalización y preparó armas guerreras; fué el fantasioso realizador de fiestas, el creador de obras artísticas que le dieron, a él y a cada lugar, fama mundial. Llegó a ser el *uomo universale*. A través de algunos de los recién señalados as-

pectos, alcanzó a ser príncipe entre los príncipes.

Así también fué Leonardo. Debió exponer, en solicitudes, sus conocimientos, como en la famosa oferta a Ludovico el Moro, en 1482. En nueve puntos sobresalen sus méritos como técnico guerrero y solamente en uno menciona sus virtudes, aptas para tiempos de paz, como constructor, diseñador de acueductos, escultor y pintor. Debió sufrir, eso sí, grandes desilusiones. Hay una observación suya que dice: "los Médici me consagraron, pero ellos fueron, también, quienes terminaron conmigo". Estuvo durante dieciséis años a las órdenes de Ludovico el Moro. Cuando este príncipe fué aniquilado por los franceses, escribió Leonardo en su libro: "El duque perdió el Estado, sus bienes y su libertad y ninguna de sus obras pudo ser terminada". Pocos años después se colocó al servicio de los rivales de Ludovico, de los reyes franceses. Mientras tanto, realizó trabajos para César Borgia en la ciudad de Florencia. Leonardo supo ganarse y conservar su independencia.

Alcanzó a mostrar y a realizar esa forma de vida, soberana, que corresponde al artista. Sacó partido de los derechos de su oficio como ningún otro. Sus planes, en lo literario, se concentraban en libros capaces de dar a los pintores el saber correspondiente, saber que debía ser

enciclopédico. De haber terminado tales libros, éstos se hubiesen convertido en una nueva forma de esas *specula* medievales que Leonardo tan bien conocía. Pero él imaginaba lo enciclopédico en sentido diverso y novedoso: antes que nada, como un instrumento para los pintores y no como un medio para que el común de las personas alcanzara el conocimiento de lo universal; después, como investigación primigenia, por cuyo camino quiso llevar al pintor. La forma de vida de éste fué su tema preponderante.

2. — El verdadero pintor es *universal*. No podrá ser múltiple "aquel que no sienta igual placer por todas las cosas a que pueda referirse la pintura". No podrá ser "buen pintor quien no sea un maestro capaz de describir, por medio del arte, todas las especies y propiedades de las formas". "Nada grande puede surgir como consecuencia de un estudio orientado, durante toda la vida, hacia una finalidad única. Como la pintura encierra todas las cosas naturales y las que son producto de la creación humana, como también todo lo que alcance a ser percibido por medio de los ojos" será "un maestro deplorable quien sólo sea capaz de ejecutar bien una determinada figura", "un desnudo, una cabeza, vestiduras, animales, paisajes".

Tal conocimiento pictórico universal, se basa en el *saber*. Práctica sin ciencia, es como navega-

ción sin timón y sin brújula. Por eso es que "la práctica deberá descansar sobre una buena teoría", al tiempo que el aprendizaje del pintor obedecerá "a reglamentaciones y a un orden". "Para alguien que sepa, será fácil llegar a ser universal".

Leonardo elogia la *actividad* por sí misma. "Debes esforzarte"; "el espíritu se pierde sin ejercicio". "La suerte sólo favorece a aquellos que se esfuerzan". Pero semejante actividad debe estar condicionada por las posibilidades humanas. "Solamente puede referirse a aquellas cosas para las cuales el hombre está capacitado." "No debe pretenderse lo imposible."

La laboriosidad está por encima de todo. "Antes la muerte, que el cansancio." "La vida bien aprovechada, se alarga". "Quien tenga por meta una estrella, no puede echarse atrás."

Este afán no debe ser motivado por un vacuo propósito ni por el simple sentido del deber, sino por *amor* al trabajo. "Hay que tratar de conocer las más maravillosas creaciones de la naturaleza; haciéndolo, aprendemos a amar a quien las hizo e inventó. El gran amor surge del gran conocimiento del objeto amado." El que ama es movido por la cosa amada; "si lo amado es bajo, también será bajo el amador". Un amor falso nos lleva barranca abajo. "Al principio lo so-

portaremos; después, no." "La pasión del espíritu anula la voluptuosidad."

Pero ni la sabiduría, ni la habilidad manual, ni la laboriosidad, ni la universalidad, ni el amor, son capaces como tales de crear algo por sí. En cambio, la *fuerza imaginativa* resulta decisiva, porque brota desde el origen de la creación. "Nunca deberá un pintor copiar la manera de otro, porque, en lo que al arte se refiere, pasaría a ser nieto, en vez de hijo de la naturaleza."

Leonardo señala, en varias curiosas expresiones, la forma cómo la fuerza de invención puede ser estimulada. "Cuando contemples paredes manchadas con toda clase de borrones, pedrería de distinta contextura o la ceniza que deja el fuego; cuando poses tu mirada en las nubes o en el barro, podrás descubrir, por doquier, maravillosas estructuras de paisajes, de cosas insólitas, como diablos, cabezas humanas, animales, batallas, rompientes, mares, nubes o bosques." Pero, casi en seguida advierte: esta visión todavía no es nada, "es como un retumbante sonido de campanas en medio del cual caben tus palabras. Tales manchas son capaces de suministrarte sensaciones, pero no te enseñarán a realizar parte alguna, en especial".

El trabajo basado en el saber y el juicio que es anterior a toda obra y que decide críticamente, son las dos posibilidades que tiene el pintor

para encontrar el camino que le fué indicado por esas figuras que su fuerza de imaginación le proporcionó.

3. — ¿Cómo vive el artista con respecto a los otros hombres? Deberá admitir, sin remedio, que "no existe vocación completa sin un gran dolor". Asimismo tendrá que aprender "a soportar, con paciencia, cualquier daño". Si las penurias aumentan, hay que aumentar la paciencia, así "como agregamos ropas a nuestro vestido cuando hace más frío. Entonces la adversidad no podrá afectarnos".

El pintor necesita estar solo para sopesar, sin molestias, lo que ve y discutirlo consigo mismo, transformándose "en un espejo". "Si estás completamente solo, te pertenecerás a ti mismo. Si, en cambio, te hallases en compañía, aunque fuese de un único individuo, entonces, no serías dueño sino de la mitad de ti mismo."

Una soledad semejante es imaginada, sin embargo, como estado pasajero, para poder concentrarse y recibir la inspiración. Por eso aconseja Leonardo lo contrario: es mejor dibujar en compañía que solo. La emulación es un acicate. Se aprende de aquellos que lo hacen mejor. El elogio ajeno, anima. Y, como podemos engañarnos sobre el valor de nuestros propios merecimientos, conviene oír "la opinión de los contrarios sobre tus obras, aunque el odio sea,

a veces, más fuerte que el amor". De ahí que convenga escuchar todos los juicios.

En la amistad pide Leonardo nobleza. "Censura a tu amigo en la intimidad y elógialo públicamente." Pero nunca hay que dar por terminada, la carrera de emulación. "Pobre del alumno que no sea capaz de superar a su maestro."

4. — El alto ideal que Leonardo tiene de la condición del pintor, se basa en la jerarquía de la pintura dentro del mundo del conocimiento; en el modo, ya tradicional, de distinguir entre vida activa y vida contemplativa, entre humanista y médico. Establece así su fundamental diferenciación entre la pintura y la composición poética y acuerda a la pintura el primer lugar.

La poesía es una pintura que se oye, pero que no se ve; la pintura es una poesía que se ve. La poesía es una pintura ciega; la pintura, una poesía muda. La poesía está cifrada en una moral filosófica; la pintura es una filosofía de la naturaleza. Aquélla describe las actividades del espíritu; ésta muestra el espíritu en los movimientos que se hacen visibles.

La prioridad de la pintura resulta evidente para Leonardo. Entre pintura y poesía hay una diferencia tan grande como entre un cuerpo y su sombra. La pintura dispone del objeto mismo; presenta, al entendimiento y a la sensibili-

dad, las obras de la naturaleza en forma precisa. En cambio la poesía sólo dispone de palabras. De ahí que deba valerse de la imaginación para dar la impresión de lo existente.

Solamente la pintura puede reproducir toda la realidad. Ella "se extiende sobre las superficies, colores y figuras de los objetos creados por la naturaleza": El pensamiento, es cierto, penetra en el interior de los cuerpos; concibe sus fuerzas peculiares. Pero no se manifiesta con tanta veracidad como la que pone en juego el pintor. Porque éste capta la primera verdad de los cuerpos en su propia esencia. El ojo se engaña menos que el entendimiento.

La pintura es ciencia, es origen de ciencia; va más allá de la ciencia.

Descansa sobre la geometría y la aritmética; es ella la que inventó la perspectiva. Por ella se impone el astrónomo; enseña al geómetra la forma de las figuras; se impone al constructor de máquinas y al ingeniero.

Estudia los cuerpos según su construcción y su dinámica y se transforma en anatomía, zoología, botánica y geología. "Toma en cuenta las obras humanas y divinas: todas las que disponen de una superficie propia, o sea las que se ven limitadas por líneas corpóreas."

A ella se deben los signos de la escritura.

Es más que una doctrina. Es un arte. No sólo

estudia, también crea. El contorno de aquello que el pintor, por visualización, convierte en conocimiento, encierra todo en sí. "El pintor domina sobre el mundo de la realidad y de los sueños." "Sobrepasa a la naturaleza. Porque las pruebas que la naturaleza suministra están sujetas a una cifra; en cambio las obras que las manos ejecutan por imperio de los ojos, son infinitas. Así es como el pintor es capaz de inventar infinitas formas de animales, hierbas, árboles y situaciones." "Si el pintor desea percibir bellezas que lo lleven hacia el amor se convertirá en señor y dios de ellas. Si siente deseos de orientarse hacia zonas habitadas o hacia desiertos, si quiere detenerse en la profundidad de un valle o en la inmensidad de un campo visto desde la cumbre de cierta montaña, o si prefiere la línea del horizonte sobre el mar, también será amo de todo esto. Todo lo que existe en el universo, en forma real o imaginada, es cosa que el pintor tiene primero en la mente y luego en las manos."

El pintor subyuga, porque muestra su propio retrato como objeto amado y, con su arte, conmueve los sentidos más fácilmente que con la poesía.

La pintura dispone de un idioma universal que puede ser entendido, igualmente, por grie-

gos, latinos y alemanes; en cambio la poesía se halla atada a cada lengua.

La pintura es más noble; su técnica no puede ser tan fácilmente aprendida por cualquiera. Sus obras no pueden ser multiplicadas, como los libros. La composición literaria se dedica a juntar las mercaderías elaboradas por otros obreros. Si el poeta quiere hablar y convencer, será superado por el orador; si quiere referirse a la astrología, deberá hacerlo con palabras de un astrólogo y, si a la filosofía, con las de un filósofo.

Cuando las expresiones de Leonardo caen en lo absurdo, es porque en la plenitud de su mundo de los ojos, en el cual él conoce contemplando activamente, pierde el sentido por todo lo demás.

Tal cosa hizo que terminase no entendiendo su propia labor, ya que mientras escribía anatematizando a la literatura daba, al mismo tiempo y sin querer, las pruebas más concluyentes de su capacidad poética. Goethe elogió a Leonardo porque, basándose en su contemplación visual del universo, precisa y clara, estructuró páginas literarias de mérito, en las cuales describe con palabras y presenta como si fueran cuadros maravillosos, escenas llenas de movimiento, desde una batalla hasta una tempestad.

No se encuentran fácilmente representaciones más exactas.

Pero la consecuencia de ello fué que nunca reelaboró sus escritos, dejando que se acumularan en el papel desde los giros vanos hasta las realizaciones más extraordinarias, sin preocuparse nunca por hallar una terminación, por imponer un orden estructurado con disciplina, quedándose, por el contrario, detenido frente a la intrascendencia retórica.

La poesía no es despreciada por Leonardo; es sólo colocada por él en un plano inferior al de la pintura. En cambio se percibe un tono muy distinto en su iracundo ataque a los literatos. La pretensión de éstos es ridícula, su crítica subleva. Atacan a los inventores porque jamás fueron capaces de inventar nada. Amparándose en razones profesionales, censuran la autoridad de otros escritores y, para ello, emplean más memoria que raciocinio. Se adornan con virtudes ajenas. Califican de oficio a la pintura, pero se muestran diestros en elogiar sus obras. Desprecian al pintor, porque no es un erudito. Pero quien desprecia a la pintura, tampoco es capaz de amar la filosofía ni la naturaleza.

Leonardo libra una batalla memorable. Ese silencioso mundo de los ojos que es la pintura como idioma de lo visible, se vuelve contra el

mundo de la palabra intelectual, que dispone del invisible idioma escrito y hablado. La cxperiencia, por contraponerse a la sabiduría, es rechazada en los libros. El conocimiento de lo que surge en una obra al ser elaborada, se vuelve contra las desviaciones de la lengua. La totalidad de una existencia cognoscitiva y realizable por las manos, rechaza la condición del escritor, ajena a la vida.

La mayor parte de los pintores no escriben. Su vida no alcanza para atender a lo que les corresponde. Y la propia pintura no se manifiesta, en su último fin, en discursos. "La pintura se prestigia por sí misma, sin la ayuda de la lengua ajena, así como las demás obras privilegiadas de la naturaleza, que tampoco lo hacen."

Leonardo, sin embargo, también se ocupó de escribir. De lo contrario, no podrían los escritores "llegar a tener una impresión de conjunto sobre la ciencia de la pintura". Pero las enseñanzas de Loenardo son distintas, porque "no se apoyan en las palabras de otros, sino en la experiencia".

IV. RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LEONARDO

Nos hemos ocupado del método de Leonardo (captar la espiritualidad de lo corpóreo a través del ojo y de la mano), de su contenido universal (la totalidad de las fuerzas) y de la forma de su existencia (la condición del pintor para conocer contemplativamente). Volvemos ahora a la pregunta inicial: ¿en qué sentido es filósofo Leonardo?

1. — Cuando se considera a Leonardo como a uno de los fundadores de las modernas ciencias matemáticas de la naturaleza es fácil discutir su condición de filósofo, desacreditando así aparentemente toda su ciencia. Porque si Leonardo es considerado como un investigador moderno, en un sentido universal, sus descubrimientos admirables en el campo de la anatomía, de la geología y de la botánica siguen siendo evidentes, pero como muestras superadas a las que sólo resta un interés histórico. Cuando se habla de Leonardo como del gran pintor que fué, esa grandeza resulta indiscutible. Pero, contrariamente a lo que sucede con otros pintores, su obra fragmentaria es más famosa que si fuese un elemento vivo, de eficacia actual. Así es como se lo conoce más: históricamente. Por eso se-

guirá siendo quien preparó el camino del arte clásico aunque se lo incluya junto a varios otros artistas igualmente grandes o quizás mayores que él.

Pero hay algo en que su grandeza única es perceptible y en que trasciende lo histórico; es la esencia de esa totalidad, de la cual surgieron todas estas investigaciones y creaciones del arte y a cuyo servicio estuvo: el conocimiento universal de una existencia filosófica en una figura personal.

Aquí el investigador, el técnico y el artista se unen. Y esa unidad no está condicionada por el predominio de ninguno de tales estados. No es la intención de Leonardo sino el interés de la posteridad lo que destaca una de esas formas, casi siempre la artística. Es por esta unidad que podemos calificar a Leonardo de filósofo, entendiendo la filosofía no como una disciplina científica, no como una doctrina, sino como un conocimiento universal de uno mismo que se hace consciente siguiendo una guía y, por tanto, como una forma vital de la existencia humana que encierra en sí misma el conocimiento.

Varios poetas fueron calificados de filósofos. Leonardo es el único artista plástico que, por su extraordinario estilo, merece esta distinción. En él el arte se transformó en el órgano de la filosofía, porque la labor del artista fué consi-

derada por él como actividad cognoscitiva, realizadora y reflexiva a un mismo tiempo. Esto lo diferencia fundamentalmente de los grandes artistas metafísicos como Miguel Ángel y Rembrandt. La forma en que se desarrolló su filosofía lo distingue, por otro lado, de los filósofos propiamente dichos. Al dar al arte jerarquía de órgano de la filosofía, Leonardo se relaciona menos que aquéllos con las sistemáticas construcciones conceptuales y con la lógica racional; se relaciona, en cambio, con una lógica filosófica concreta y con una consciente visión de la vida.

Lo que Leonardo fué y lo que hizo nos enseña lo siguiente: primero, en qué medida se muestra pobre e inconclusa la filosofía sin disponer de aquello que es más que pensamiento, de aquello que llena el pensamiento, aquello que se crea en el arte y en la poesía y que debe transformarse en el órgano de la visión filosófica; segundo, dónde reside la instancia que siempre, y también en el arte, distingue las posibilidades diversas, lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, lo sustancial y lo vacuo, lo sagrado y lo profano. Porque el arte, como toda realización, es un momento de la existencia que se halla comprendido en el juicio platónico. Esta distinción es algo fundamentalmente distinto de aquello que los críticos de arte llaman calidad.

Porque la creación espiritual puede ser diabólica, elevada en su calidad, insignificante en su magia, seductora en cuanto produce goce estético, digna de admiración y espantosa.

2. — Donde exista unidad del todo en la realidad espiritual y donde ésta sea consciente de sí misma, allí habrá filosofía. La división del espíritu en zonas como arte, poesía, ciencia y religión, fué imaginada en el siglo XIX, como estructura básica, por los grandes filósofos, quienes se basaron, para ello en la posibilidad de captar las cosas como obras de arte, como obras literarias, como resultado de investigaciones o como realidad del culto. La costumbre se encargó de inculcarnos esos preceptos de tal manera que apenas puede uno sustraerse a ellos.

Para interpretar a Leonardo eso significa que él nos resulta famoso a través de sus cuadros, mucho menos por su casi desconocida obra literaria, menos aún por sus descubrimientos, que sólo son considerados como curiosidades. De modo que esencialmente Leonardo es un artista plástico. Así mirado, su ciencia parecería tener una importancia secundaria y casi sin relación con el arte. Quien se interesa por lo uno no tiene por qué ocuparse de lo otro. La pluralidad de Leonardo no es la tan buscada pluralidad en la unidad, que está en la esencia del

objeto, sino la lamentable disipación de un ser excesivamente dotado.

Esto es decisivo para la comprensión del carácter de Leonardo. Su esencia resulta clara sólo cuando aquellas divisiones del espíritu en arte, poesía, ciencia y técnica, son comprendidas en su sentido limitado. Todas ellas deberán tender —la pintura, la literatura, la investigación humana— hacia un todo anterior a cualquier división, que ni siquiera debe ser sumado individualmente sino considerado en forma global. En una existencia así concebida todo apunta hacia un mismo fin. Es un modo de recorrer el mundo, de ver, de amar, de estar alegre y triste, asegurándose sobre cuál es la esencia de las cosas y transmitiendo tal seguridad en forma objetiva. Es la unidad que el ser humano busca como realidad de la vida, que lo incluye y que él mismo se encargará de representar.

Quien quisiera captar semejante unidad, se encontraría con que, frente a la realidad histórica contenida en el hombre, está el problema de las cosas, que debe ser esclarecido en conceptos generales. Porque no es posible interpretar al hombre histórico partiendo de lo general. Y, en cambio, querríamos conocer las cosas de acuerdo con sus principios generales.

A lo dicho, agreguemos lo siguiente: todas aquellas zonas separadas tienden hacia el cami-

no de lo insustancial cuando se aislan, cuando la especialización conduce a la separación, cuando las leyes propias de cada esfera, en su corrección respectiva, son tomadas ya como la suprema verdad y cuando cada sección se atribuye un predominio y pretende alcanzar, por el camino del dominio, el absolutismo. Entonces aparecen las legitimidades autónomas de la ciencia, del arte, de la religión, de la política, de la economía y del erotismo como si fuesen lo último y lo inapelable. En cambio lo que resulta instancia superior, lo que impone a todos su medida, desde su circunscripción y, mediante ello se mantiene en contacto simultáneo con lo que es básico, eso ni siquiera llega a ser algo particular y capaz de ser percibido objetivamente, sino que se encuentra en un camino que sobrepasa cada dominio particular. Su contenido total surge del común origen, que es uno solo.

Pero la realización de este todo resulta imposible al ser humano. Cuanto más y más profundamente trate de manifestarse en el hombre, tanto más abiertamente debe fracasar, al tiempo que este fracaso trae como consecuencia la verdad. Pero esto nunca tiene un solo sentido, nunca es obligatoriamente demostrable.

3. — Leonardo ha sido muy censurado. Toda su existencia sería casual subjetividad. No habría cumplido sus promesas y habría desilusio-

nado, por ello, a los que le encargaban trabajos. Su trabajo respondería a caprichos. Siempre otras tareas le interesaron, pero habría dejado todas a medio hacer, sin terminar nada. Sus métodos científicos estarían desprovistos de estructura lógica, tan subjetivos y fortuitos como todo lo demás.

Los hechos exteriores que motivan tales reproches no pueden ser discutidos. Pero sí la forma en que son formulados y la significación que, con respecto al carácter de Leonardo, se pretende darles, ya que resultan erróneas.

Un hecho es cierto: Leonardo fué un hombre parcial, fragmentario. Sus obras de arte terminadas son pocas y aún esas pocas le parecieron inconclusas. El conjunto de sus manuscritos y dibujos da fe de su extraordinaria laboriosidad. Pero ningún escrito quedó terminado: ni la *Anatomía,* ilustrada por cientos de dibujos, ni el planeado estudio geológico-cosmográfico, ni la imaginada enciclopedia para artistas. El *Tratado de la pintura* fué ordenado después de su muerte y publicado con un título que Leonardo no le dió. Los muchos planos para construcciones, instalaciones urbanas, canales, armas guerreras e innumerables máquinas, sólo llegaron a ser llevados a la práctica en parte mínima y hasta se duda de que algo fuese concertado de todo aquello.

Corresponde averiguar por qué fué Leonardo un hombre fragmentario.

La explicación de que ha sido por su dispersión y porque era caprichoso, queda desmentida frente a la tenacidad que puso en su trabajo y frente a la exactitud con que lo cumplió. Si, no obstante ello, se quedó por el camino y dejó muchas cosas por hacer, fué porque debió cumplir transitoriamente con otros deberes relacionados con aquellos que se encontraba desarrollando. Tuvo que servir a un todo inconmensurable, cuya medida sobrepasa, en mucho, lo que cabe en una vida humana.

Ese todo era el conocimiento del mundo. Y si no pudo terminar su tarea, fué por la novedosa manera con que quiso intentar semejante conocimiento. No esbozó ese todo mentalmente, sino que fué conociendo cada cosa a través de su verdad particular. Era la moderna posición investigadora, en contraste con la antigua, la dogmática. De ahí que se impusiera en él, por todas partes, la especialización. Leonardo se transformó, con respecto a cada cosa, en un especialista. Pero las fuerzas de un hombre no alcanzan para hacer lo que Europa entera fué realizando a lo largo de siglos, que se trataba del universo entero, y como ninguna especialización lo satisfacía, ya que se trataba del universo entero y como ese todo sólo puede ser cap-

tado a través de lo especial, tuvo que anteponer la naturaleza del asunto a la totalidad de la empresa, si quería, con un golpe de trabajo sobrehumano, llegar a destino. La búsqueda de esa totalidad se cumplió en su intensivo captar cada una de esas cosas que, posteriormente, iba dejando abandonadas. Era un seguir andando con la intención de regresar.

Para Leonardo el conocimiento tampoco terminaba la totalidad de esa indagación universal en la plenitud de las investigaciones especiales, porque las aprehensiones de lo dado resultaban insuficientes. Leonardo se sintió preso por el contenido espiritual de toda la realidad. Trató de hacer que ésta se tornase visible, mediante el esbozo mental de cuadros que la mano concretaba en obras artísticas. Pero, como la espiritualidad no llegaba nunca a representarse íntegramente, sino, por el contrario, como la realización quedaba supeditada al juicio, no había obra de arte que le bastase.

Impregnado de su visión de lo total, Leonardo se sentía como asaltado por nuevas visiones plásticas, por ocurrencias que trataban de hacer trascender la contemplación en fórmulas. Casi siempre éstas se hallaban ligadas, por un invisible lazo, a esa totalidad de la comprensión universal y debían ser captadas, ya que no podían quedar inexpresadas. Así la obra de Leo-

nardo, que alcanzó la fama a través de tan pocas realizaciones terminadas, con su pensamiento contemplativo, se encuentra en el amplio terreno de los esbozos y de los intentos, sin tener un fin determinado. Trabajó con las prefiguraciones, en medio de ese mundo que fué descripto por Gantner en forma convincente. Estas prefiguraciones son, sólo en pequeña parte, esbozos que, al ser terminados, alcanzarían su meta como obras de arte. No son como los esbozos de otros grandes artistas que, en función de tales metas, dominan toda la obra. En conjunto forman, más bien, el planteo permanente de la transformación de todas las cosas en materia pictórica. De ahí la plenitud fundamental de algunos croquis inconclusos, las anticipaciones tendientes a transformar en visible lo invisible, al precio también de acabar pronto con estas formas visibles. Para él, semejante cambio no tenía nada de extraordinario, ya que creía en la visualización de cualquier materia.

Lo fragmentario, esa plenitud *in statu nascendi*, es al mismo tiempo la consecuencia de esa universalidad insuficientemente percibida a través de cada realización. Porque frente al todo, que en las prefiguraciones igualmente anticipa ese conocimiento en vías de completarse, la terminación detallada, en su complacencia, es también limitación. Leonardo tiene la voluntad de

perfección ya que, de lo contrario, todo se perdería. Por eso es que su energía no abandona nunca, desde el punto de vista de la creación, el deseo de perfección mientras investiga, con penetrante minuciosidad, los detalles más ínfimos. Pero sólo por un tiempo. Luego claudica y no quiere sentirse aprisionado por la limitación. Desea siempre la perfección en lo particular, pero sin perderse en ella. Y así fué como llegó a ser un gran artista, pese a sus pocas obras y terminó siendo especialista cuando se puso a investigador. Nada debía sustraerse al servicio del todo, que estaba presente en su conciencia; Leonardo hizo de cada insuficiencia una insuficiencia feliz.

Quien como Leonardo quisiese erigir una construcción de medidas sobrehumanas en el todo, basándose sobre medidas humanas en lo particular, debería proveerse de un montón de ladrillos comunes e intercalar, entre ellos, algunos realmente extraordinarios, dejando así obras perfectas para cualquier otro que no fuese Leonardo, allí donde él puso algunos descubrimientos científicos.

También hay que hacer notar que en el trabajo de pulir, en las correcciones y en la tendencia a lograr la verdad pura, no consiguió Leonardo retener ni la seguridad ni la unidad del trazo (como Rembrandt en sus dibujos y

borrones, en cada hoja); tampoco supo ubicarse a la altura de cada pensamiento (como Pascal, Leibniz o Kant, en sus apuntes).

Cómo logró, sin embargo, lo mejor es algo que resulta inimitable. En las copias que se han hecho de sus obras, en el eco de Leonardo que percibimos en otros artistas, está siempre ausente lo esencial de aquél en favor de una forma tal vez aún más cabal, de una aparente perfección que falta en Leonardo, por ejemplo, cierta dureza en la sonrisa, cierta mediatez en lo visible.

4. — Otros tremendos reproches se hacen a Leonardo. Su existencia no habría tenido base firme. Hijo bastardo, no habría conocido ningún vínculo nacional, patriótico o familiar. Fué ciudadano del mundo, sí; pero como alguien que vivió al servicio de quien mejor le pagara, sin pertenecer a nadie y sin lealtad. No se casó, no tuvo amigos salvo algunos protectores, alumnos y personas que lo admiraban. Las instituciones mundanas, el derecho, la política y la historia no le interesaron. Ningún Estado le importó nada.

Esa sería la razón por la cual carecería de sentido de la responsabilidad. No tuvo trato social, ocupado como estuvo siempre incesantemente en realizar alguna obra. En vez de responsabilidad sólo habría conocido la irrespon-

sable contemplación para reproducir, con imágenes, todo lo que el mundo le mostraba. Jamás habría pretendido modificar el universo; nunca habría sentido deseos de querer intervenir.

También se le reprochó que, así como se desinteresó siempre por la política, tampoco se preocupó por los problemas éticos o religiosos y asimismo su ocasional ironía sobre errores en las Sagradas Escrituras, sobre la improductividad silogística y sobre los monjes, a quienes atribuye la típica habladuría de los escépticos, mediante la cual disimularían su falta de fe y de voluntad, su falta de fuerza y su incapacidad para enfrentar el mal, tras de llamarlo por su nombre.

Estos reproches no están, de ninguna manera, basados en hechos claros. La vida errante de Leonardo, ese verse consumido por su trabajo, su alejamiento de la política no son tan significativos.

Se apartó de las cosas mundanas. Es que no tuvo vocación para labrarse una posición en el mundo. Quiso mantenerse ajeno al orgullo, a la envidia, al deseo de éxito. La publicidad no le interesó. Lo que nos ha llegado de su vida privada, muestra rectitud, nobleza y sencillez.

Pese a una sociabilidad excesiva, pese al círculo de quienes le rindieron honores, pese a la gente que se preocupó por él y que lo quiso, se

mantuvo solitario durante toda su vida, sin que nadie alcanzase a oírle una queja por su soledad. Leonardo se manejó siempre por sí mismo, sin encerrarse y sin tener deseos de hacerlo. Su autoconciencia es inconmovible.

La claridad de su carácter no permite que fuerzas ocultas en él puedan sin querer, manifestarse. Es un hombre extraordinario, pero enemigo de lo extravagante; profundo, sin desfallecimiento. Todo lo que de él procede, aparece medido y razonable. No vive por haber sufrido una conmoción en el fondo de su existencia, tampoco por culpa de una melancolía consumidora. Se percibe, más bien, la constante presencia en el amor por todas las maravillas del mundo, en la paciencia y la serenidad.

Pero su serenidad es la serenidad de una avasalladora e incesante actividad. No se puede hablar, en su caso, de la tristeza resignada de un hombre sin voluntad.

Leonardo realiza una universalidad cuyo amor reluce, como el sol, sobre todas las cosas. Pero esta universalidad tiene un solo límite: es el de la contemplación activa. Su amplitud le viene de que no se ve limitada por la inmersión en la historicidad de la acción. No participa en ninguna lucha internacional, ni contra la iglesia, ni contra fuerzas políticas, ni contra credo alguno. Leonardo no pertenece a ningún siste-

ma filosófico, sino que vive observando, con mirada independiente, lo que puede acontecer.

El privilegio que entraña para él hallarse en situación semejante, no le es desconocido: "Con ayuda de los pensamientos nos tornamos universales y podemos detenernos en todas partes por igual, mientras la voluntad se establece y nos transporta hasta un único y determinado lugar."

Nietzsche admiró lo que hay de magnífico en esta independencia universal de Leonardo. Dijo: Leonardo tuvo "una visión supercristiana; conoció el Oriente, tanto en su parte externa como interna. Hay algo ultraeuropeo en él, como le ocurre a todos aquellos que han visto demasiadas cosas buenas y malas". Si Nietzsche lo cuenta entre "los seres mágicos, intocables, inconcebibles y enigmáticos, a quienes estará confiado el supremo triunfo", hay que interpretar tal definición como apoyada en la razón pura, en el puro amor hacia el hombre independiente, en quien lo mágico es sinónimo de claridad.

Leonardo se mantuvo, con respecto al Cristianismo, en la posición pacífica del que nada sabe, del que no fué alcanzado por sus preceptos. No constituye problema para él. Rara vez habla de ello; es cierto que no está de acuerdo con la versión cristiana del diluvio, pero escribe: "Deja tranquilos los libros consagrados (la Biblia);

ellos encierran la suprema verdad". A su muerte permitió, de acuerdo con una voluntad antes expresada, que se cumpliesen los ritos fúnebres de la iglesia y, en su testamento, tuvo presentes los hospitales para gente pobre y dispuso obsequiar cirios a varios templos. En consecuencia, los informes en contrario se tornan dudosos y parecerían expresar más el pensamiento de los sacerdotes que el de Leonardo. Éste vivió con la trascendencia de lo espiritual y habló de Dios, aunque de un dios que no es precisamente el Dios revelado de la Biblia. Leonardo no dice si era afecto a rezar y tampoco menciona si lo hizo alguna vez. El hecho de que haya pintado temas religiosos no significa que fuese devoto. Vivió en la completa libertad de aquel a quien no interesan estas cosas, libertad tan común en los tiempos anteriores a la Reforma.

En la invulnerabilidad de Leonardo frente a los humanos apetitos, las pasiones y el consuelo religioso, debe verse solamente una cosa. Si él, más allá de toda ambición, no se preocupa por la gloria, desea, en cambio, ir al encuentro de su consagración póstuma. Se aguijonea a sí mismo con el fin de lograr, mediante una actividad permanente, lo mejor. "Quien pase su vida en medio de las tinieblas no dejará, sobre la tierra, rastro alguno; será como el humo en el aire o la espuma en el agua". "¿Por qué no empren-

des una obra de tal magnitud que te permita vivir después de muerto, en lugar de dedicar tu vida a soñar, como lo hacen los difuntos?" En lo que se refiere a él mismo está seguro: "Quedaré", dice.

En esto consiste su mayor alejamiento de la religión bíblica y su parentesco con el mundo antiguo y germánico. Hasta la gloria póstuma, como todas las cosas perecederas de los hombres, ha de olvidarse; Leonardo busca lo eterno, de lo cual sólo puede tenerse conciencia en una dimensión radicalmente distinta de la del mundo, en la trascendencia. Eleva esa incesante actividad al terreno de lo absoluto, olvidando que, pese a toda su magnificencia, desaparecerá frente a lo trascendental. En esto podrá hallarse quizá una velada tendencia hacia una sublime deshumanización. ¿Procederá de allí, ese algo que después de haber entusiasmado tanto a Leonardo se le volvió distante y ajeno?

5. — ¿Qué influencia tuvo Leonardo sobre el mundo circundante? Hemos oído hablar de la fuerza de su cuerpo, de la hermosura extraordinaria de su rostro, de la simpatía de su carácter, de lo convincente de su trato, de la libertad de su modo. Y también del avasallador influjo de sus obras, que, ya desde el momento en que fueron dadas a conocer, marcaron una época en la historia de la pintura.

Pero de algunos informes parecería desprenderse que Leonardo solía actuar también en forma fría, sin calor, por lo mismo que se mantenía ajeno a la pasión, a la ira y a todo cuanto significase desbordamiento sentimental: esa debilidad común en que residiría el mayor vínculo entre los seres humanos, quienes se redimen superándola.

Todavía hoy esta consideración influye negativamente en la valoración integral de Leonardo. Este hombre, que no necesita de nadie, que se vale de sí mismo ayudado por su facultad de conocer, que atraviesa el mundo encerrado en su propio yo, sin comunicación de ninguna especie con sus congéneres, despierta una sensación de respeto, pero no de simpatía. Se ha hablado antes de la atracción de su carácter. Sin embargo, no siempre pareció haber producido esa impresión, ya que careció de la debilidad del poderoso que no puede prescindir del apoyo ajeno.

A Miguel Ángel y a Rafael se los idolatró mientras que, si Leonardo recibió honores de parte de algunos aristócratas y hasta del rey de Francia, nunca llegó a tener una corte.

Cuando Miguel Ángel y Leonardo aparecieron en Florencia, la juventud aclamó al primero. Y cuando Miguel Ángel, en rueda de pintores, acusó a Leonardo de no haber sido ca-

paz de fundir una figura ecuestre, mientras los milaneses, tontos, lo aclamaban, Leonardo se ruborizó y calló. Supo conservar siempre esa actitud distinguida que Miguel Ángel, en cambio, llevado por sus arrebatos, no tuvo.

Miguel Ángel creó figuras que, por la magnificencia de su estructura y por la pasión que de ellas trasciende, sobrepasan a las de Leonardo, ya que en ellas se observa, a un mismo tiempo, la imagen del mundo, el espíritu de sumisión ante el Altísimo y la consideración del credo bíblico.

Leonardo y Miguel Ángel constituyen dos mundos diferentes que apenas llegan a tocarse: Leonardo, ciudadano del mundo; Miguel Ángel, patriota; Leonardo, equilibrado en la tranquilidad de una razón siempre medida; Miguel Ángel inmerso en el torbellino de las emociones que lo acosan y a las cuales logra sobreponerse maravillosamente; Leonardo, el hombre ensimismado, tranquilo frente a todas las pasiones, siempre a distancia de las cosas y de su propia persona; Miguel Ángel, el hombre destructor, desmedido en la desesperación, insensato en la pasión.

Leonardo ha creado figuras inolvidables a la luz del raciocinio y llegó a mostrar el misterio de la razón, tan difícil de ser captado directamente y tan difícil de ser entendido en la pro-

fundidad de su luz. Las figuras de Miguel Ángel, nacidas gracias a la irrupción que conmueve, traen la sensación de una infinita verdad y valen de otra manera, atormentadas y conmovedoras, intranquilizando a quien desee interpretarlas e imponiéndosele, luego, en el recuerdo.

Leonardo parecería vivir con firmeza dentro de su tranquilidad, sin verse afectado por la alegría o el dolor. Miguel Ángel, en cambio, supera con patético afán sus permanentes crisis y pasa, de los abismos, a las cumbres portentosas.

6. — Quien desee interpretar a Leonardo tendrá que atender a sus propósitos. Atenerse a su simple gloria, es convencional. Mientras consideramos a los artistas como una gran asamblea en la cual cada artista muestra a su modo lo que tiene de bueno, seguiremos, tal vez, en relación con el arte, pero no con aquello que habla o deja de hablar por su intermedio. Sólo cuando percibamos la fundamental diferencia entre mero arte y arte como órgano podremos escuchar aquellos propósitos. Y entonces deberemos buscar, íntimamente, las respuestas que pueda darnos ese mundo circundante que allí se nos presenta como idioma e imagen. ¿Y qué llegamos a percibir por intermedio de Leonardo?

El universo quiere ser conocido y amado, pe-

ro en forma silenciosa y sin tener que prodigarse en respuestas. La actividad incesante de Leonardo responde a esa incondicionalidad de contemplar el mundo y de reflejarlo en el espíritu, con ayuda de la fantasía.

Rara vez aparecen seres capaces de cruzar por el mundo, en forma errante, como desprendidos del resto de la humanidad y a los que lleva el único deseo de contemplar el universo y de comunicar a los demás lo que han visto. Estos seres hacen por nosotros lo que sólo muy débilmente somos nosotros capaces de hacer. Sintetizan, con ese modo suyo de pretender siempre descubrir y mostrar, aquello que los demás aprenderemos luego. Como actúan en representación de nosotros, atentos siempre a dejarnos compartir su visión en la medida de lo posible, tienen derecho, por otro lado, a mantenerse ajenos a las luchas y al mundo que transforma las condiciones humanas. La lucha de esos artistas es otra, una lucha espiritual para lograr percibir las esencias eternas en la superficie de las apariencias del universo.

A esto se agrega algo más. Es una suerte poder ver a un hombre independiente como Leonardo, erigiéndose por encima de la sociedad y de la historia con absoluto descuido; verlo identificarse con la naturaleza infinita, a través de la contemplación de sus manifestaciones.

Que su modo de ver las cosas, de investigar y de regalarnos con su propia existencia, nos haga felices, no significa que tengamos que seguirlo plenamente en ésa su forma de vivir y de pensar.

BIBLIOGRAFÍA

Fueron consultadas las conocidas obras de Rosenberg, von Seydlitz, Olschki, Popp y otros.

Las traducciones de los textos de Leonardo al alemán, fueron tomadas de: *Leonardo da Vinci, diarios y apuntes,* traducción de Theodor Lücke, Leipzig, 1940; algunas, de anteriores traducciones parciales de Marie Herzfeld: *Leonardo da Vinci, el pensador, investigador y poeta,* Leipzig, 1904. *Tratado de la pintura* (según la traducción de Ludwig), Jena, 1909; una parte de Olschki.

Agradezco las indicaciones que me fueron suministradas por mi colega de Basilea, Joseph Gantner, a través de su discurso conmemorativo: *Leonardo da Vinci,* Basilea, 1952 y de observaciones verbales. Después de terminado mi manuscrito publicó él: *Rodin y Miguel Ángel,* Viena, 1953 (hay allí referencias sobre Leonardo, especialmente desde la página 43 hasta la 70).

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 20 DE DICIEMBRE 1960
EN AMÉRICALEE, EDITORA E
IMPRESORA, TUCUMÁN 353,
BUENOS AIRES - ARGENTINA